Roberto Calasso



Los cuarenta y nueve escalones

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Annotation

Los cuarenta y nueve escalones a los que alude el título son los de la tradición talmúdica, en la que simbolizan el camino de acceso a la verdad, y rinden aquí homenaje a uno de los forjadores del pensamiento de la modernidad por excelencia, Walter Benjamin, pero también a Alfred Hitchcock, maestro del suspense, manipulador de enigmas e indagador nato del alma humana. Nietzsche, forjador y destructor a un tiempo, es el primero de los espíritus lúcidos convocados a estas páginas, por las que desfilan, sometidos a la aguda y erudita mirada de Roberto Calasso, ilustres intelectuales y escritores de la talla de Freud, Kraus, Robert Walser, Adorno, Benjamin, Brecht, Wedekind, Hofmannsthal, Weininger, Bloy, Reich, Gottfried Benn, Marx, Heidegger, Bazlen,Schreber, Stirner, Michelet, Stendhal, Flaubert, Céline, Léautaud y Simone Weil, entre otros cimentadores de la cultura europea contemporánea.

ROBERTO CALASSO

Los cuarenta y nueve escalones

Traducción de Joaquín Jordá

EDITORIAL ANAGRAMA, S.A.

Sinopsis

Los cuarenta y nueve escalones a los que alude el título son los de la tradición talmúdica, en la que simbolizan el camino de acceso a la verdad, y rinden aquí homenaje a uno de los forjadores del pensamiento de la modernidad por excelencia, Walter Benjamin, pero también a Alfred Hitchcock, maestro del suspense, manipulador de enigmas e indagador nato del alma humana. Nietzsche, forjador y destructor a un tiempo, es el primero de los espíritus lúcidos convocados a estas páginas, por las que desfilan, sometidos a la aguda y erudita mirada de Roberto Calasso, ilustres intelectuales y escritores de la talla de Freud, Kraus, Robert Walser, Adorno, Benjamin, Brecht, Wedekind, Hofmannsthal, Weininger, Bloy, Reich, Gottfried Benn, Marx, Heidegger, Bazlen,Schreber, Stirner, Michelet, Stendhal, Flaubert, Céline, Léautaud y Simone Weil, entre otros cimentadores de la cultura europea contemporánea.

Título Original: *I quarantanove gradini*
Traductor: Jordá, Joaquín

ISBN: 9788433913852
Generado con: QualityEbook v0.87

Roberto Calasso

Los cuarenta y nueve escalones

TRADUCCIÓN de Joaquín Jordá

Título de la edición original— I quarantanove gradini

Milán, 1991

Ilustración: «Zeus pintando mariposas», fragmento con Zeus y Hermes, Dosso Dossi, 1529, Kunsthistorisches Museum, Viena

EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1994

ISBN: 84-339-1385-9

ÍNDICE

Monólogo fatal
Desde un punto vacío
El sueño del calígrafo
El carácter egipcio del arte
De la opinión
Los cuarenta y nueve escalones
Por una petite musique
¿Respeta la naturaleza el espíritu
Una muralla china
Escombros y lociones
Conjuras del Tao
Nota sobre los lectores de Schreber
Déesses entretenues
Los huérfanos del «Politécnico»
Un caníbal celestial
Brecht el censor
El probo orgasmo
Eminentes lunólogos
Recuerdo de la madre con el corsé desabrochado
Sobre los fundamentos de la botella de Coca-Cola.
La sirena Adorno
Una epopeya de la alucinación
Chismes de un viajante
La tienda del mago Róckle
Práctica de la iluminación profunda
Una decadencia que no termina jamás
El hombre superior y la cocotte absoluta
La ordalía de las palabras imposibles
Escondites
Acompañamiento a la lectura de Stirner
Preludio al siglo XX
Una tumba apócrifa
Entre juguetes rotos

La guerra perpetua
La bella tiniebla
Cicatriz de esmalte
El terror de las fábulas
Nota a los textos

A Francesco y Melisenda

¿Método de trabajo basado en la analogía? (para que así se deba siempre repensar…).

SIMONE WEIL

MONÓLOGO FATAL

COMO sueño, como magia, como una ciudad de Gandharva; así se enuncian el surgir, el durar, el morir.

NAGARJUNA,
Mddhyamikasástra, VII, 34

I

Ecce homo se abre con palabras desconcertantes si las comparamos con el inicio de la *Genealogía de la moral*, obra que sólo la precede en un año. «Somos unos desconocidos para nosotros mismos; nosotros, hombres del conocimiento, nosotros mismos para nosotros mismos»: éstas son las primeras palabras de la *Genealogía* y, partiendo de ellas, Nietzsche llega poco después a la conclusión de que, al considerar el conjunto de nuestra vida y de nuestro ser, «erramos la cuenta»; más aún: «permanecemos necesariamente extraños a nosotros mismos…, *tenemos* que confundirnos con los demás». El discurso prosigue después en ese falso tono coloquial típico de los prefacios de Nietzsche a sus libros: se pasa a nuevos temas, se habla de otras cosas, ya no se volverá a insistir sobre aquellas primeras observaciones. En realidad, las palabras citadas no le suenan extrañas al lector de Nietzsche: parecen más bien el momentáneo resurgir de toda una cadena de pensamientos que ya habían sido formulados…, con discreción, como siempre en Nietzsche cuando está rozando algo esencial; con la preocupación, en todo caso, de velar más que de imponer. Quizá también porque esos pensamientos quedaban muy cerca de la confesión, como ya indica ese *nosotros*: «digo nosotros por cortesía», nos advirtió una vez.

Volvamos ahora al arranque de *Ecce homo*. Nietzsche nos anuncia de entrada que su escrito manifestará *lo que él es*, y que juzga esta explicación indispensable. Se trata, pues, de dar precisamente una respuesta a esa pregunta que el hombre del conocimiento no puede plantearse sin errar «¿Qué *somos* nosotros en realidad?»[1] *Esto* es lo verdaderamente inaudito, y sólo faltan para acabar de convencernos de ello las palabras subrayadas con las que cierra el párrafo: «*¡Escuchadme! Porque soy esto y esto. ¿Y sobre todo no me confundáis con otro!*»[2] Lo sorprendente no es el tono imperativo, sino su pretensión de poder presentarse a sí mismo de modo unívoco; y también la brusquedad formal, como si esas palabras brotaran de una necesidad acuciante, por la inminencia de algo inmenso, a que se alude

oscuramente como «la más grave exigencia» que la humanidad haya conocido. En este gesto inédito de presentarse a sí mismo, se percibe la proximidad de un cambio..., un cambio que se dirige fundamentalmente contra el propio Nietzsche, que resquebraja su profunda reserva. Nietzsche lo reconoce inmediatamente: «un deber contra el cual se rebelan, en el fondo, mis hábitos y, más aún, la fiereza de mis instintos»[3]

La pregunta es obvia: ¿qué puede haber empujado a Nietzsche, en el plazo de poco más de un año —el prefacio de la *Genealogía de la moral* es de julio de 1887, *Ecce homo* de octubre de 1888—, a plantearse una tarea que consideraba abocada al fracaso y que hería su instinto? ¿No fue precisamente Nietzsche quien nos mostró hasta qué punto es sospechosa y degenerativa una herida así? ¿Cabe que en el gran árbol del pensamiento, que nunca se sabe qué dará, se haya gestado un fruto monstruoso, un fruto que representa en miniatura al propio árbol? [4] No por estas razones, ciertamente, pero la verdad es que *Ecce homo* ha provocado siempre grandes perplejidades. Desde el momento de su publicación no hemos parado de preguntarnos qué es básicamente: ¿una proclama cósmica? ¿Un documento psicopatológico? ¿Un autorretrato? ¿La mayor invectiva antialemana? ¿Nada de todo eso?... Pero antes de plantear estas preguntas, que tal vez fueran desorientadoras, habría que retroceder un paso: desbrozar los restos amenazadores de las cuestiones previas que el propio Nietzsche se planteaba ante cualquier escrito: *¿Quién* habla en estas palabras?

¿Qué necesidad habla en estas palabras?

Aunque toda la biografía de Nietzsche tiene un aspecto de vorágine, éste alcanza su máximo grado en el último año de su actividad de escritor. La perpetua oscilación de la fuerza, el escarnio y la exaltación cíclicos, recurrentes y rebotados de las cosas próximas, tan rehabilitadas por él, a las que se encuentran más allá de cualquier vida participable, la sustancia del pensamiento de Nietzsche, su gran apuesta —introducir el pensamiento en el propio curso de la fuerza, arrebatarle su carácter defensivo y protector contra la presión del mundo, el propio de la filosofía anterior al martillazo de Zaratustra—, parecen volverse más evidentes a partir de determinado momento: en cada señal se anuncia un paso irreversible, como si todo lo que Nietzsche había sido hasta aquel momento se preparara para manifestarse de una forma nueva. Los primeros síntomas de este proceso podían verse ya en algunas cartas de diciembre de 1887. En sólo una semana vemos reaparecer en tres casos distintos una misma expresión, la que nos introduce en la última fase: borrar el propio

pasado de un plumazo.

«Porque yo estoy, casi sin quererlo, pero obedeciendo a una inexorable necesidad, a punto de cerrar mis cuentas en lo que se refiere a hombres y cosas, y de poner *ad acta* todo mi "hasta ahora". Casi todo lo que hago ahora es borrar de un plumazo. La vehemencia de las oscilaciones internas ha sido terrorífica en estos últimos años; de ahora en adelante, puesto que debo acceder a una forma nueva y superior, necesito en primer lugar un nuevo extrañamiento, una *despersonalización* todavía superior.»[5] «Lo que he hecho en los últimos años era un cerrar las cuentas, sumar la totalidad del pasado; al final me he liberado de hombres y cosas y lo he borrado todo de un plumazo. *Quién* y *qué* me quedará, ahora que debo pasar al verdadero punto principal de mi existencia (*estoy condenado* a pasar por él...), es ahora una cuestión capital.»[6] «Estoy en vena de trabajo pero con un humor melancólico y no recuperado aún de las violencias de estos últimos años. Todavía no estoy lo bastante "despersonalizado". Sin embargo sé lo que se ha hecho y *liquidado'*, he borrado de un *plumazo* mi existencia pasada.»[7]

Llegado al final de su obra, Nietzsche, pese a su «incoercible desconfianza por la *posibilidad* del conocimiento de uno mismo»[8] —quizá el solo y decisivo punto que tiene en común con Goethe, el único otro alemán aceptado por él en pie de igualdad—, se adentra, pues, en un examen de sí mismo como objeto, abordado no sólo con su sagacidad psicológica sino también desde los resultados más duros de su pensamiento. La condena del conocimiento de sí mismo, en realidad, es sólo un corolario de la condena de cualquier meta-conocimiento, fijada a partir de ahora por la crítica de Nietzsche en un teorema que es, a la vez, una sentencia de muerte: en el intento de conocer sus propios instrumentos el pensamiento necesariamente se autodestruye (y en especial el pensamiento de Occidente, el único que se ha aventurado tranquilamente por tal camino). Pasando a la experiencia personal, vemos que, si Goethe, por lo menos en la madurez, había quizá fundado su sabiduría (el *quizá* es esencial) en el voluntario mantenimiento del yo en su sentido más común —un caso de hipocresía sublime—, Nietzsche, por el contrario, se había ejercitado en sus mejores años en destruir activamente al individuo, como obedeciendo a una regla de monje-guerrillero, en la disciplina de eliminar cualquier referencia, en la práctica de la «magia del extremo». Por todo ello, jamás será tan necesario como en este caso plantearse la pregunta previa: *¿quién dice yo* en esta empresa de explicación de sí mismo? Y la respuesta, al igual que la misma empresa, sólo podrá ser paradójica.

Repasando todo ese año de 1888, constelado de obras rápidas y

agotadoras, vemos aparecer progresivamente en primer plano la voluntad de Nietzsche de fijar en imágenes el propio pasado; ya no en la gran soledad, en la oscuridad de la caverna, sino transportada violentamente ahora a un escenario de las dimensiones del mundo, donde el propio Nietzsche tendrá el escandaloso coraje de exhibirse y decir: *Ecce homo*. En el invierno de Niza —correspondiente a un punto bajo en las continuas y habituales oscilaciones de los estados de salud de Nietzsche— se efectúa secretamente una transformación: en el silencio, parece fijarse en negativo la imagen de lo que se revelará un año después. Pero aquí Nietzsche está todavía en el lugar opuesto de la escena, en la caverna. Varias veces, en esos meses iniciales de 1888, vuelve, hablando de sí, a la imagen de la *Hohle* (madriguera, cavidad, caverna), central y recurrente para él: la vemos reaparecer entre los últimos signos de su vida. «Cuando un animal está enfermo, se acovacha en su madriguera; así hace también la *béte philosophe*... sin darme cuenta, me he vuelto una especie de caverna..., algo oculto, que ya no se conseguiría encontrar, aunque se buscara.»[9] Y antes había invitado a Brandes a acceder a su «caverna, esto es, su filosofía». [10] Desde ese momento queda claro que, en su trabajo subterráneo, Nietzsche busca sobre todo *separarse* de su pasado, no ya poseerlo: «En el fondo, ahora todo hace época en mí; todo mi hasta ahora se desmigaja de mí; y, si presto atención a lo que he hecho en los dos últimos años, me parece que ha sido siempre el mismo trabajo: aislarme de mi pasado, cortar el cordón umbilical que me unía a él.»[11] Es la declaración más explícita de Nietzsche sobre sus intenciones. En la misma carta habían sonado ya las notas características de la última etapa, unas pocas palabras que pueden servir de epígrafe para todo el año 1888: «Las cosas no prevalecen sobre quién sabe introducir en ellas una voluntad; los mismos azares acaban por organizarse de acuerdo con nuestras más íntimas necesidades. Con frecuencia me sorprende descubrir cuán poco puede contra nuestra voluntad el extremo disfavor del destino. O, mejor dicho: me digo a mí mismo que la voluntad debe ser realmente destino para tener siempre de nuevo razón incluso contra él, *hyper móron.)*»[12]

II

Si genialidad es también la capacidad de tomarse al pie de la letra, entonces Nietzsche, a partir del momento en que se establece en Turin (5 de abril), aplica genialmente a su azar y destino el enunciado de la carta a Deussen. Pero para que esas frases sean exactas, *deben* cumplirse en cualquier detalle, y en primer lugar en las «cosas más próximas». Desde los primeros días percibimos que Nietzsche impone un signo afirmativo, de vida ascendente, en cada aspecto del mundo

que lo rodea. «¡Ésta es realmente la ciudad que yo necesito *ahora.*[13]»:[1] comienza la transformación de Turin en ciudad del destino. Serán primero el carácter general de la ciudad y su aristocracia arquitectónica; y a continuación todas las circunstancias de la vida, los precios, la comida, el clima, el teatro..., que se manifestarán como señales favorables. Hasta las últimas cartas de otoño, hasta la última carta a Burckhardt, donde todo aparecerá transfigurado: la voluntad ha devorado ya al mundo externo, devorándose también a sí misma, y contempla extática el espectáculo que ha puesto en movimiento. En los primeros días de Turin, el *hombre caverna* cruza un umbral ya predispuesto, que su voluntad, bajo forma de azar, le revela ahora. A comienzos de ese mes de abril, Nietzsche recibe una carta de Georg Brandes en la que el filósofo danés le anuncia que va a dictar en la Universidad de Copenhague un curso «sobre el filósofo alemán Friedrich Nietzsche».

Es difícil valorar hoy la enorme soledad del Nietzsche de entonces. Convertido en una sombra para la mayor parte de sus viejos amigos, hombre invisible e incómodo, habituado ahora a publicar sus libros por cuenta propia y resignado a contar con los dedos el número real de sus lectores y a reducirlo ante la edición de cada nueva obra, Nietzsche parece haber llevado su andadura al máximo distanciamiento del mundo, a un exilio infranqueable, como intuyó su antiguo amigo Rohde en el último encuentro de ambos, en la primavera de 1886: «como si viniera de una región donde no vive nadie más». La carta de Brandes le llega, en este momento, como un primer reconocimiento del exterior, fruto del azar convertido en destino, preludio de una escena, de una acción directa sobre el mundo, después de que durante todo el invierno hubieran aflorado en él rápidas alusiones a un inminente cataclismo que va a cambiar el centro de su tarea. Un segundo hito serán, en el otoño, las primeras cartas de Strindberg, en las que Nietzsche oirá resonar el «acento de la historia universal» y reconocerá por primera vez un interlocutor a su altura. Este será el punto de partida de los ultimísimos días de Turin, siguientes a la redacción de *Ecce homo*. Entre estos dos mojones, primavera y otoño, tenemos un ciclo entero, un avance fulminante sobre un frente único, medido por un *tempo feroce*, mientras sube la espiral de la euforia. Las primeras huellas de esta actividad extrovertida, los primeros pasos del *hombre caverna* en la escena del mundo, aparecen ya en la carta con la que Nietzsche responde a la comunicación de Brandes. Añadía también un breve currículum: son tres páginas muy sobrias, que sólo quieren precisar algunos hechos, pero es fácil reconocer en ellas varias observaciones que reaparecerán, a veces casi al pie de la letra, en *Ecce homo*. La redacción de *Ecce homo* había comenzado. No hay razón para dudar de la afirmación de

Nietzsche según la cual lo habría escrito con las máximas rapidez y seguridad entre el 15 de octubre y el 4 de noviembre de 1888. Pero esto no impide que el examen de las cartas y de los manuscritos, como ha resultado de las investigaciones de Mazzino Montinari, obligue a considerar *Ecce homo* como un texto *in fieri'*, algunos fragmentos aparecen ya intermitentemente en el período abril-octubre y también es obvio que, después de haber devuelto las galeradas a Naumann, el 6 de diciembre, Nietzsche siguió corrigiendo el texto y escribiendo algunas variantes en los últimos días de Turin. Por ello, aun aceptando que el esquema de la obra se trazó en pocos días, puede afirmarse que muchos de sus párrafos y de sus frases acompañaron a Nietzsche durante meses, hasta el momento de la locura. Además, la comunicación entre todos los textos de Nietzsche comprendidos entre abril y octubre de 1888 es muy densa. Cada una de estas obras está marcada por el mismo gesto, la irrupción de una salvaje teatralidad, la presentación en la escena como recopilando intensamente todo el propio ser. Esto resulta manifiesto en *Ecce homo*, pero el estilo, el ritmo, la manera, apuntan ya en *El caso Wagner*, en *El crepúsculo de los ídolos*, en

El Anticristo, obras escritas entre abril y septiembre de 1888. La primera de ellas es *El caso Wagner*, que Nietzsche menciona como de pasada a Gast en abril: «Un pequeño *pamphlet* sobre la música ocupa en este momento mis dedos.»[14] En mayo el librito está terminado, quizá el más extraordinario ejemplo en Nietzsche del puro *arte del gesto*. Llegados a este punto hemos de preguntarnos por qué razón siente ahora Nietzsche, justo en este momento, la necesidad de escribir un feroz panfleto contra Wagner, diez años después de su ruptura con el compositor, cinco después de su muerte. También en este caso la respuesta involucra todo el proceso de la última fase de Nietzsche. Incluso cabe decir, adelantándonos a los hechos, que sólo el pensamiento preexistente, aún no formulado, de *Ecce homo* explica la necesidad del *Caso Wagner*.

El primer e inmenso problema que se plantea a Nietzsche al inicio de su primavera turinesa es el del teatro, la aceptación de la escena. Después de haber pensado durante toda su vida *en torno* al teatro, Nietzsche se ve ahora ante el imperativo de *practicarlo*. Y, para Nietzsche, teatro ha sido siempre sinónimo de Wagner. La escena *es* Wagner; para salir él mismo a la escena, Nietzsche debe desalojarla de Wagner, tiene que fijar y grabar las diferencias como cicatrices. El desarrollo del texto es burlón, el gesto tiene una labilidad delictiva: Nietzsche ensaya aquí por primera vez el *estilo Prado,*[15] la máscara del

«criminal respetable».[16] El Nietzsche que se dispone a asumir el papel de *histrión* eleva al *histrión* Wagner a arquetipo siniestro del comediante, categoría capital que, desde la época del *Nacimiento de la tragedia*, está presente en su pensamiento. Nietzsche fija ahora por última vez los rasgos de ese ser que es su antípoda, antes de enfrentarse a él en la escena, fijados ya también por última vez *en un papel* los propios rasgos, en las últimas páginas de *Ecce homo*. Este doble movimiento recuerda el gesto del héroe trágico que busca «el ocaso absoluto en el propio contrario»:[17] ¿por qué, si no, para presentarse a sí mismo, iba a elegir Nietzsche la máxima teatralidad, las armas propias de su antípoda? Denunciar, en nombre de la música, la perversión del comediante que *se sirve* de la música, desilusionar de la suprema fascinación de la *decadence*: esto es *El caso Wagner*. Con el arma, el gesto, la máscara, la indiscreción del comediante, hacer de sí música, un monólogo que *se* olvida, que es «la música del olvidar»:[18]esto será *Ecce homo*.

La verdadera respuesta al *Caso Wagner* llega más de setenta años después. Al igual que Nietzsche había reconocido en Wagner su único antagonista existente, tributándole con ello el máximo honor, también Heidegger dedica a Nietzsche su texto más articulado sobre un pensador moderno, si bien persistentemente inactual, concediéndole el supremo honor de definirlo como «el último metafísico de Occidente».[19] Y de la misma manera que Nietzsche está a mil leguas de los adversarios de Wagner, tampoco Heidegger tiene mucho que ver con las generaciones de críticos y censores de Nietzsche: es mucho más, es el único que *responde* a Nietzsche. Ni que decir tiene que son diversos la manera y el tono, por no decir opuestos. Donde Nietzsche prefirió la burla mordaz, la confrontación violenta, la exacerbación de un pensamiento que se expresaba en tono muy distinto en la correspondencia privada, Heidegger eligió, por el contrario, una maniobra envolvente, con su capacidad de absorber cualquier discurso ajeno en el propio lenguaje, sustituyendo la acometida del espadachín por el movimiento del pulpo. Pero la alabanza de Heidegger resulta tan mortal para Nietzsche como lo es para Wagner la burla de Nietzsche. Ser el último pensador de la metafísica, último *tableau vivant* de Occidente antes de que el destino desemboque en los calveros del ser, en el oscuro desenmascaramiento de lo que Occidente jamás ha tenido la ventura de ver, mientras un pastor suabo nos guía al sonido de una música hechicera —que, sin embargo, nos recuerda algo, ¿tal vez el cómo inglés del pastor vigilante, también él guardián del ser, que nos fascina para siempre al inicio del tercer acto de *Tristan?*—, es la

más irónica némesis que pueda recaer sobre Nietzsche. Porque si algo quiso Nietzsche y creyó haber logrado fue precisamente forzar la salida del castillo encantado de la metafísica, que él mismo había definido ya, en puro sentido heideggeriano, como un lugar de maravillosos maleficios, cuyos habitantes sólo saben vivir en el maleficio. Cierto que, al abandonar semejante lugar, él no trataba de encontrar silenciosos senderos campestres, sino el desierto, el desierto que crece sin fin, que engulle fácilmente, en el que no existe una meta soñada. Heidegger ha demostrado genialmente que Nietzsche puede ser absorbido en el pensamiento de Heidegger: en una gran perspectiva histórica que va de los presocráticos a hoy, Nietzsche viene a representar la última etapa dotada de nombre.[20] Por la escena de Occidente, los grandes pensadores pasan en procesión, y cada uno de ellos pronuncia humildemente su fórmula, *su* pensamiento; ese pensamiento único que sólo es propio de los grandes pensadores, pues los demás tienen demasiados. Y en este escenario Nietzsche dice: «Voluntad de poder.» Sus palabras son un sello, porque después el telón baja sobre la metafísica y ésta enmudecerá..., aunque seguirá actuando, en el *Gestell*, el término heideggeriano sobre nuestro mundo como realización de la metafísica. Contemplemos por un momento este inmenso espectáculo antes incluso de que, por el antiguo vicio metafísico, nos planteemos si es o no verdadero. ¿Quién sino un hombre de teatro puede haberlo concebido, un prodigioso director, capaz de mover los hilos del pensamiento con el perfecto automatismo de los grandes titiriteros? Sabemos, sin embargo, que las virtudes preconizadas por Heidegger son la sobriedad, la reflexión constante y solitaria, el silencio... ¿Cómo es posible? Dirijámonos ahora al lenguaje de Heidegger: de *Sein und Zeit* a sus textos últimos, a través de múltiples variaciones, nos encontramos siempre ante un organismo omnívoro, que reduce todo a una sustancia homogénea a sí mismo. Al inicio el movimiento es lento, a veces inadvertido, puntuado de tautologías, que, no obstante, como nos advierte Heidegger, siempre son *otra cosa* (y es verdad, quizá son artificios de la hipnosis)..., pero lo cierto es que a las pocas páginas nos encontramos atrapados, suavemente forzados a unas conclusiones precisas, imprevistas, de gran alcance, sin que nadie nos haya convencido ni hayamos advertido ningún gesto de persuasión: tal vez es el murmullo ininterrumpido del ser lo que nos ha arrastrado consigo, en su poder último. En el transcurso de cuarenta años el léxico de Heidegger se ha transformado varias veces, y aunque el proceso de sus escritos haya permanecido idéntico, su fascinación ha ido siempre en aumento. Diríase, en suma, que, para actuar, el pensamiento de Heidegger

necesita toda su maquinaria: esta palabra no es casual; ¿no será el principio mismo de lo moderno, el instrumental, lo que da fuerza a esos textos? Veamos ahora más de cerca cómo opera la maquinaria heideggeriana: lo hace sobre todo por *cadenas etimológicas*. Comienza la reflexión sobre una palabra, elijamos la palabra primera: pensamiento. En el transcurso de unas pocas páginas se forma una cadena sobre el hilo de la etimología, y carece de importancia que ésta sea exacta o dudosa: *Gedanke* — *Gedanc* — *Dank* — *Andenken.*[21] En suma: ante nuestros ojos se ha producido una transformación: el indeterminado «pensamiento» (*Gedanke*) se ha vuelto «memoria reconocedora» (*Andenken*). Elijamos otra palabra fundamental: representación. En este caso, la cadena va desde *Vorstellung*, a través de los muchos compuestos del verbo *stellen*, hasta el oscuro término último *Gestell* en este simple paso está condensada toda la historia de la metafísica. O bien desde *Grund*, en el sentido de *razón*, y *Grund*, en el sentido antiguo de *humus*, se pasa, a través de *Satz*, en el sentido de *principio*, y de *Satz* en el sentido de *salto*, a la *Grundlosigkeit* = *ausencia de fundamento* del *Abgrund* = *abismo*. [22] Se dirá que está implícita cábala fonética tiene una larga tradición en Alemania, que Jakob Bóhme y otros teósofos seiscentistas no eran menos audaces... Pero allí se trataba justamente de teosofía, de saber de Dios, y la palabra Dios no aparece mucho en Heidegger, aunque en ocasiones emplea la forma adjetival «lo divino», que ya sabemos que es algo muy diverso. ¿Y qué puede ser una cábala fonética sin Dios, sin un Dios que funde divinamente el lenguaje, *physei* y no *thései*, contra el primer axioma de la metafísica occidental? Por lo pronto, no será una *sophía*, aunque sí siempre un pensamiento, tal vez muy complejo incluso, pero en el que, sin embargo, ya no actúa únicamente el personaje tradicional del filósofo sino también ese otro no menos misterioso que es el *equilibrista*. Con eso no nos movemos en la tierra prometida más allá de la metafísica, sino en una esfera que nos resulta más familiar: aquella que Nietzsche llamaba la esfera de lo *Artistik*, palabra insustituible, y más cercana a la vida del acróbata que a la del profesor de filosofía. Es el área extrema de la *décadence*, el lugar seductor donde están escondidos todos los tesoros de lo moderno, la ebriedad del nihilismo. Y estamos también muy cerca de Nietzsche, porque esto es justamente lo que Nietzsche quiso vivir hasta el agotamiento y dejar tras de sí. ¿No es acaso un funámbulo el primer doble de Zaratustra? ¿No es el propio Zaratustra quien lo sepulta, con inmenso respeto, víctima de su riesgo mortal? Hemos retornado a Wagner, héroe de lo *Artistik*, que quería ser héroe de cualquier otra cosa, al igual que Heidegger. Es posible que ahora podamos explicar mejor la fascinación de las *cadenas etimológicas* de Heidegger: ¿no son de alguna forma equivalentes al procedimiento compositivo de

Wagner? ¿Y no era Wagner, al igual que Heidegger, un propugnador de lo *auténtico*? A la manifiesta injusticia de Nietzsche hacia Wagner, Heidegger responde con una injusticia más solapada: negando a Nietzsche el primer privilegio reivindicado por él para su pensamiento, el de no ser, en estrictos términos occidentales, un filósofo, sino un nómada que saquea los templos ruinosos de la filosofía para volver después a *su* desierto. La voluntad de poder no es la respuesta de Nietzsche a la pregunta sobre el ser, reducido a pregunta sobre el ente, sino el oscuro criterio para entender cualquier posible respuesta a la pregunta del conocimiento, como síntoma de la ascensión o de la caída de la fuerza, de los diferentes grados de afirmación o negación del mundo. La voluntad de poder es algo aún más oscuro que la oscuridad reconocida por Heidegger. Al asimilarla a una «quimera», el propio Nietzsche nos ha puesto en guardia contra la ilusión de la claridad. La irreductibilidad de esta fórmula —y del eterno retorno, que es su otra figura— a las formulaciones básicas acuñadas por el pensamiento occidental, que Heidegger alinea ordenadamente en el segundo volumen de su *Nietzsche*, se manifiesta con virulencia en todos los últimos escritos de Nietzsche, en la etapa que culmina en *Ecce homo* y en las cartas de Turin, antes de perderse en el silencio..., capítulo este último que rompe irremediablemente el marco señalado por Heidegger. Heidegger, claro está, ha sido muy parco en sus referencias al Nietzsche extremo y ha aludido justamente a él como una cuestión abierta. Pero todo Nietzsche es una cuestión abierta, y su horizonte no coincide con el de ese teatro metafísico montado por Heidegger. Podrá afirmarse, de todos modos, que en su libro sobre Nietzsche Heidegger ha sido tal vez, en el fondo, más fiel a sí mismo que nunca, porque ha demostrado en la práctica qué es el pensamiento como *Andenken*, la «memoria reconocedora», volcando en Nietzsche aquella singular *gratitud* que años antes había inspirado *El caso Wagner*.[23] En la amistad astral, los tiempos son diferentes de los ritmos terrestres, las respuestas emigran a través de los nombres, los años y las cosas, aunque se respete un cierto orden de las jugadas... ¿No habrá llegado el momento de esperar un *Caso Heidegger*?

III

Si la etapa que comienza con la redacción de *Ecce homo* y concluye con la locura elude incluso el más sutil de los análisis especulativos, como el de Heidegger, es porque en ella Nietzsche ha intentado algo que va ya más allá del ámbito del pensamiento representativo. En ella parece haber querido mostrar visiblemente el paso, ya implícito en su pensamiento anterior, de una teorética radical, pero todavía respetuosa de las convenciones formales, a una *práctica* de carácter

insólito, que sigue siendo su punto más misterioso.

Huella de la manifestación teatral de esa *práctica* es todo lo que Nietzsche escribió entre octubre de 1888 y los primerísimos días de enero de 1889: *Ecce homo* es la única obra acabada de este período y, en cierto modo, su preludio. Frente a estos últimos textos, que deberían ser considerados como un todo —*Ecce homo*, últimos apuntes, últimas cartas—, se ofrece una única alternativa: o considerarlos como material clínico, documentos del estallido de la locura, o leerlos siguiendo su propia dinámica, vinculándolos por una parte a toda la obra anterior de Nietzsche, y por otra al silencio que les sigue. Aquí ni siquiera aludiremos a la primera posibilidad, no porque esté desprovista de interés, sino por la notable tosquedad con que se ha abordado el tema hasta ahora, en comparación con lo que debería tratar. Pero elegir el otro camino no significa rehuir el desenlace final en la locura con la excusa de la limitación a los textos. Al contrario, se presupone —y veremos al final en qué sentido será posible mostrarlo— que la locura está predeterminada en toda la actividad de los últimos años de Nietzsche, que cabe también considerar como de metódica *construcción de la locura*. Llegados a ese punto nos preguntaremos de *qué* locura se trata, entendiendo que el término se emplea aquí en su sentido convencional, con la imprecisión habitual.

¿Cómo es que Nietzsche siente la necesidad de *Ecce homo*? ¿No hemos dicho desde el principio que el proyecto mismo de esta obra va en contra de su habitual reserva? Porque una cosa es ajustar cuentas con el propio pasado en la perspectiva de la caverna, de la investigación silenciosa, y otra saldarlas en la perspectiva de la escena, de la más exasperada teatralización de sí mismo. Esta última perspectiva se le muestra a Nietzsche durante su primera estancia en Turin. *El caso Wagner* significa remover el primer obstáculo: descubrir la falsedad teatral allí donde es negada, donde se afirma presentar una esencia auténtica. Después de esto, la escena queda libre por fin, y Nietzsche puede aparecer en ella para afirmar la necesidad del *falso teatral*, conscientemente querido. Pero este *falso teatral* debería ser el propio Nietzsche, el auténtico Nietzsche: «*¡Y sobre todo no me toméis por otro!*»[24] Se nos presenta aquí, pues, un nudo a primera vista inextricable, una nueva forma de *circulus vitiosus*. Un nudo al que Nietzsche había aludido ya someramente como uno de sus cuatro grandes «problemas de conciencia» en el *Crepúsculo de los ídolos*, en una obra inmediatamente anterior a *Ecce homo*' «¿Eres auténtico? ¿O sólo un comediante? ¿Un representante? ¿O el propio representado?… A la postre eres simplemente la imitación de un comediante… *Segundo* problema de conciencia.»[25] Pocas líneas más adelante, agotada la lista de los «problemas de conciencia», Nietzsche escribía: «Éstos han sido

para mí unos peldaños; he subido por encima de ellos... Para hacerlo, tenía que abandonarlos.» [26] Nietzsche no explica *cómo* ha solventado su «problema de conciencia»; sólo nos dice que lo ha superado. La respuesta se hallará precisamente en *Ecce homo*, que es el hecho teatral por excelencia en la vida de Nietzsche. Y es que en Nietzsche, la cuestión del teatro es cualquier cosa menos una cuestión de estética. En ella, en todo caso, se abre la cuestión misma del conocimiento. Desde los *parerga* del *Nacimiento de la tragedia* (1869-1871), Nietzsche había identificado la antítesis que lo torturaría hasta el final: la que se da entre hombre dionisíaco y comediante. El hombre dionisíaco es el que genera la tragedia, el que es capaz de vivirla en la incesante metamorfosis. Pero junto al ser extático se perfila una sombra que lo acompañará siempre: el comediante, en quien «este mundo intermedio entre belleza y verdad se manifiesta en un juego con la embriaguez, no ya en el dejarse engullir completamente por ella. En el comediante encontramos al hombre dionisíaco, al poeta, cantor, danzarín instintivo, pero sólo en tanto que *imitación* del hombre dionisíaco».[27] «Ya no creemos en este lenguaje, ya no creemos en estos hombres, y lo que antes nos conmovía como profundísima revelación del mundo, es ahora para nosotros una repugnante mascarada... Sentimos algo semejante a una desacralización.»[28] El comediante aparece aquí como un parásito que quita sustancia al sagrado poder de la transformación. Es la duda misma que mina la afirmación trágica, la posibilidad constante de vaciarla de contenido, como también de vaciar cualquier acción humana por medio de la simulación. Desde estas primeras observaciones hasta 1888, Nietzsche no cesará ya de reflexionar sobre el comediante. Y Wagner será su más potente catalizador, aquel que realmente le dará la medida de la terrible insidia oculta en esa antítesis.

Si nos desplazamos dieciocho años hacia adelante y consideramos la situación del pensamiento de Nietzsche en vísperas de *Ecce homo*, veremos claramente que, a través de muchas transformaciones, los términos iniciales se han invertido en cierto modo. El punto crítico de esta evolución ha sido el momento en que el problema del comediante ha entrado en contacto con la radical crisis gnoseológica de Nietzsche, planteada ya en *Humano, demasiado humano* y llevada después inexorablemente hasta el final. La primera tesis que Nietzsche ha querido refutar ha sido precisamente aquella en que se basa todo el pensamiento occidental: la que define la verdad como *adaequatio rei et inte lie c tus*. La obstinada investigación de Nietzsche no admite dudas respecto a este punto: cualquier forma de representación es una *necesaria* falsificación, que reduce enormemente lo real pero se presenta en nosotros *como si* lo entendiera en su totalidad. Esta

falsedad intrínseca de la representación es, por otra parte, nuestra mayor defensa orgánica: sin ella seríamos sólo el movimiento caótico de la voluntad de verdad, que, en el fondo, es voluntad suicida. El dilema del conocimiento se plantea en estos términos: o el pensamiento quiere el todo, y entonces mata al sujeto que lo piensa; o el pensamiento renuncia al todo, y mata entonces la vida; éste último sería para Nietzsche el caso de toda la filosofía occidental desde Sócrates.

La representación, pues, es una relación *simulativa* con la realidad: éste es el único fundamento, por otra parte ilegitimable, de nuestro conocer. Pero si la simulación inconsciente que se manifiesta en la actividad cognoscitiva se define por su carácter de necesaria *parcialidad* al reproducir lo simulado y al mismo tiempo por su pretensión de ser en todo momento lo simulado en su integridad, entonces el hombre que tiene representaciones es fundamentalmente el comediante, un comediante pasivo, que no sabe que lo es y no debe saberlo. Esto, como es lógico, no es aplicable sólo a la relación con el mundo, sino principalmente la relación del sujeto consigo mismo: también aquí la simulación se presenta en estado puro, en tanto que carece de cualquier posibilidad de verificación. El mismo sujeto, es ya, en realidad, la primera simulación, la que posibilita todas las demás; una simulación con carácter de máxima persistencia. Resulta claro ya que cuanto más lejos lleva Nietzsche la crítica del comediante, más se ve obligado a concederle importancia, más cerca lo sitúa de la propia constitución del hombre. Al final, los términos han invertido sus posiciones: ya no es el comediante quien crece parasitariamente en la cepa del hombre dionisíaco, sino que, al contrario, el hombre dionisíaco sólo puede manifestarse si viste las ropas del comediante, si esto, en cierto modo, crece encima de él. Con mayor claridad a medida que avanza en su investigación devastadora sobre la cuestión gnoseológica, Nietzsche nos revela que el conocimiento es fundamentalmente *comedia del conocimiento*, inextirpable teatralidad que actúa en el interior del individuo, se autorreproduce continuamente en la soledad, y *debe* reproducirse para que se mantenga la economía de la vida. Aquí ni siquiera se trata de descubrir «lo que realmente acaece». Respecto al «proceso interno», respecto al fondo —si es que existe un fondo—, Nietzsche ha dicho pocas cosas y oscuras. Pero la conmoción aportada por su pensamiento está en haber considerado el mismo pensamiento como exterioridad, pura sintomatología, secuencia de gestos, como la naturaleza misma. Esta es la pregunta que plantea Nietzsche: «¿Hasta qué punto el pensamiento, el juicio, la lógica toda pueden ser considerados como cara externa, como síntoma de un acontecimiento mucho más interno y fundamental?»[29] La respuesta es: totalmente. «El

mundo del pensamiento sólo [es] un segundo grado del mundo fenoménico.» [30] Éste es el término extremo de la crítica gnoseológica de Nietzsche: llevar todo el conocer y el pensamiento *hacia afuera*, presentándolo como una superficie continua en la que continúa el tejido de la naturaleza; algo que sirve para *manifestar* un proceso, pero no para remontarse en un juicio desde el proceso a su principio. El pensamiento, en suma, pertenece al *círculo de los signos*. Frente al conocimiento no se plantea ya la cuestión de su verdad: ¿justo o no justo? —el conocimiento ni siquiera es susceptible de esa exigencia de justeza—, sino la cuestión misma del teatro: ¿Qué y cuánta realidad es capaz de afirmar, de soportar el conocimiento? ¿Cuánta realidad excluye?

Así pues, el comediante reaparece constantemente en el centro. Lo hemos visto al principio como protagonista de la *décadence* y, con ello, como figura histórica; pero ahora nos resulta imposible eliminar su presencia porque la propia *décadence* ha revelado ser algo más que un proceso histórico susceptible de ser sumergido en el tiempo. La *décadence* viene dada con el acto de nuestra conciencia; la *décadence* es, inmediatamente, el operar del pensamiento. El hombre dionisíaco, el hombre definido por su capacidad de salir de sí en la metamorfosis, se revela como un caso especial de la vida, una feliz excepción. ¿Y a qué retornará el hombre dionisíaco cuando vuelve a entrar en sí? ¿No ha quedado dicho que el propio sujeto es una simulación?

El carácter teatral del pensamiento occidental, la identidad continua del escenario, su aspecto de juego en que los peones se desplazan siempre en el mismo tablero, viene dado por la tácita aceptación de una regla: que el *primum* esté siempre en medio de los números, que el origen se encuentre en el recorrido y se imponga igualmente como origen…, siendo así que el origen sólo puede estar fuera del tablero, pues el tablero es ya la dispersión. Pero la otra regla, complementaria, del escenario dicta que la dispersión jamás se haya afirmado como tal, que siempre se haya reabsorbido en algo, que el juego no se ininterrumpa, como sería propio de su constitución, sino que se detenga siempre en algún punto oportuno del mismo juego. Si la filosofía es el pensamiento que parte de cero, el pensamiento sin suposición, la filosofía occidental es el pensamiento que parte de cero para llegar, cada vez, a suponer un *primum*. Pero no hay camino entre cero y uno. Nietzsche ha desvelado las reglas de este juego, por ello es el gran *traidor* del pensamiento occidental.

Cuando Descartes, con su genio de la falsa obviedad, afirmó, en las *Regulae ad directionem ingenii*, que la operación del conocimiento debía ir precedida de la enumeración de los datos pertinentes al

problema — *«nihil etiam tarn multiplex esse potest aut dispersum, quod per illam, de qua egimus, enumerationem certis limitihus circumscribi atque in aliquot capita disponi non possit»—,*[31] el modelo latente en todo el pensamiento occidental aparecía por primera vez a la luz con la brutalidad de una receta. Está claro que el artificio de la enumeración no es una medida pacífica del intelecto: tiene un poder inmenso, el poder mismo que se ha desplegado en el pensamiento de la ciencia hasta hoy. Plantear la exigencia de que los datos estén enumerados es el primer paso conducente a plantear la exigencia, mucho más rigurosa, de un sistema formal. Pero con este paso se admite ya la exclusión, la renuncia al todo, y se introduce explícitamente la práctica de la simulación: dado un conjunto enumerable de datos, la simulación es el proceso que permite considerar ese conjunto como equivalente a la totalidad del problema planteado. Se ha dicho que Descartes se limitó a descubrir un modelo ya latente en la línea directriz del pensamiento occidental, que su aparición sólo es un paso más en la progresiva manifestación de una única fuerza: la formalización. En el proceso de su crítica del conocimiento, en sus investigaciones sobre la «historia secreta de los filósofos», Nietzsche intuyó esta *identidad de lugar* del pensamiento occidental, esta continua complicidad de las especulaciones más diversas y le dio un nombre, que lo implica todo en una sola historia: la historia del nihilismo. Y la formalización no es más que otro nombre del nihilismo.

Si el rasgo común de la metafísica, esa fosilizada guía de Occidente, es la pretensión tácita de que el pensamiento sobre el mundo puede y debe presentarse como sistema formal; y si, precisamente por esto, hasta el pensamiento sobre Dios, que parecería que debiera escapar a esta coacción, se ha ido transformando cada vez más, en nuestra historia, de teosofía, como exegesis de una palabra dada e inalcanzable, en teología, rudimento de un discurso deductivo y cadena de pruebas, no puede sorprendemos el escándalo de los profesores de filosofía ante las numerosas contradicciones que es posible encontrar en los escritos de Nietzsche. En realidad, el sentido de la contradicción es en Nietzsche completamente nuevo: él habla de otro lugar; y es posible que su discurso sea incongruente, pero no *por* incongruente es más refutable. No se trata de incorporar la contradicción a un sistema formal camuflado y no riguroso, como en el grandioso intento del idealismo alemán y sobre todo de Hegel; aquí se afirma la contradicción como fuerza autónoma y sin referencias; no aspira a ser justificada: el propio juego del pensamiento la quiere y la reafirma continuamente. Nietzsche encarna el advenimiento de un pensamiento que no quiere agotarse en la construcción de sistemas

formales, conscientes o inconscientes; que no sabe ni quiere dar pruebas, que se presenta como puro imperativo, como sucesión de formas, que propende a ignorar a cada paso lo que lo precede y lo que lo sigue. ¿Qué puede hacer este pensamiento con sus contradicciones? Tal vez olvidarlas.

Si los pensamientos son gestos, como las formas de la naturaleza —«Hay que considerar nuestros pensamientos como *gestos*»[32]—uno de los criterios más adecuados para considerarlos será precisamente el estilo, que es «arte del gesto», como Nietzsche repite por última vez en *Ecce homo*. El estilo de la *décadence* es Wagner, pero también es Sócrates, y entre estos dos extremos cabe *casi* toda nuestra historia. Ahora bien, ¿cuáles son los signos de identificación del estilo de la *décadence*? De entrada, la *décadence* se presenta siempre como sistema representativo, porque siente la necesidad de excluir de sí una parte del mundo, por no ser capaz de sufrirla, por carecer de fuerza para soportar el dolor y la muerte que están implícitos en cada percepción. Este es el fulminante diagnóstico que Nietzsche, hombre de la *décadence*, se ha aplicado a sí mismo y a nuestra historia.

«Porque cada cosa está tan ligada con todo, que querer excluir una cualquiera significa excluir el todo.» [33] En esta frase Nietzsche presentaba su fulcro, *su* gesto que lo obligaba a buscar más allá del hombre de la *décadence*. Sin embargo, el movimiento de esta búsqueda revela inmediatamente que no se trata de sustituir una imagen del hombre por otra, sino de negar al propio hombre. En efecto, la exclusión no es un carácter provisional y accesorio del conocimiento sino lo que lo define. No podemos evitar excluir, aunque consideremos el conocimiento una ficción, porque nuestro cuerpo no puede actuar de otra manera. De ahí la desesperación del nihilismo: reconoce el carácter ilusorio del conocimiento, pero no puede dejar de seguir conociendo: se vive en la *coacción a conocer*, y ese conocer es infundado. Llegados a este punto, ya no le sería posible a Nietzsche limitarse a contraponer, como en los tiempos del *Nacimiento de la tragedia*, la imagen antitética del hombre dionisíaco. El análisis ha ido ya demasiado lejos por el camino suicida de la verificación del conocimiento; ya no hay más salidas: abandonar al hombre de la *décadence* equivaldría ahora a abandonar al hombre. Aparece el relámpago del eterno retorno..., y será el fundamento de la enigmática imagen del superhombre, metamorfosis del hombre dionisíaco: ser aquel que afirma y que vive el eterno retorno.

Sobre los escombros del conocimiento y la fragmentación del azar, el sol alcanza la «hora de la sombra más corta», la claridad pánica del mediodía; en el hundimiento del mundo verdadero y del mundo aparente el mito vuelve a fabular su hado: se muestra en el cielo el «blasón de la necesidad», el mundo quiere ser expresado en

otra lengua.[34] Primero bajo la forma de su doble Zaratustra, después presentándose *a sí mismo como doble,* con *Ecce homo,* Nietzsche abandona el sendero de la filosofía con un desplante, consecuencia práctica de la visión del eterno retomo. Que el propio Nietzsche haya dejado escasas formulaciones sobre el eterno retorno, en relación con la suprema importancia que la doctrina había asumido en él; que, además, esas formulaciones no permitan en absoluto dar un enunciado unívoco a la idea del eterno retorno, mezclándolas con elementos heterogéneos y muchas veces incompatibles, por lo que el discurso se presenta a veces como cadena de pruebas, a partir de algún dato científico, y otras como instantánea certidumbre...: todo ello muestra que nos hallamos ante algo a lo que sólo podemos aproximarnos con sus propios criterios. En realidad, el eterno retomo no es un pensamiento que pueda sumarse a otro pensamiento, sino una *práctica* que conmociona la propia condición del pensamiento sobre el mundo, en tanto que único imperativo que permite soportar la totalidad de la existencia. Con él, queda completa la crítica de Nietzsche al pensamiento representativo: por su misma constitución, cualquier pensamiento representativo está constreñido a la exclusión, obligado a construir un lazareto en el que habite la parte de la existencia que no es *refue*. Éste es fundamentalmente el dolor, al que el pensamiento se opone constantemente como empresa anestésica —y tal empresa es casi la definición de lo moderno—, y el tiempo, que el pensamiento separa continuamente de sí mismo, creando con ello el fundamento de la venganza. Anestesia del dolor y evocación de la venganza: último residuo que deja el pensamiento después de la irrespetuosa investigación de Nietzsche. En estas dos características aparece ya toda la metafísica; la crítica al cristianismo y a la moral sólo serán una derivación.

El punto de mira de Nietzsche está ahora en la abolición de la estructura permanente del pensamiento occidental: el enfrentamiento del yo y el mundo. Nietzsche busca salir de la representación; pero, el negarse a sí mismo la vía védica de la identificación, mantiene los términos del enfrentamiento: ilumina la necesidad biológica de las representaciones, las conserva, pero para transportarlas a otro espacio, que ya no es el del conocimiento ni el de cualquier otra objetividad. Ese espacio es el mar de la fuerza, donde cada uno de los gestos epistemológicos, gesta de un sujeto ficticio, se transforma en una ola salvaje en medio de la inmensidad de las demás. No estamos hechos para saber, sino para actuar como si supiéramos. Este *como si* es la garantía necesaria del pensamiento, pero una garantía que siempre debe permanecer inconsciente porque es insoportable reconocerla: para la *bete philosophe* es la parálisis y el escarnio. Nietzsche decide situar ese *como si* en el centro de la acción y *se* impone que la acción

resulte exaltada, porque sólo ahora ha perdido cualquier referencia, aparece en su forma pura, como un montón de signos que no saben, no pueden, no *quieren* saber su origen. Con este último paso a la voluntad sin fundamento del todo, el mundo ha vuelto a ser enigma, un enigma del que también forman parte sus varias soluciones.

Pero ¿cómo salir del círculo de la exclusión? Volvamos al punto de partida: «Porque cada cosa está tan ligada con todo, que querer excluir una cosa cualquiera quiere decir excluir todo.» Dada esta trabazón del todo en la necesidad, cada instante ha de incluir en sí, en una extrema abreviatura, todos los precedentes.

Pero nosotros lo vivimos como entidad separada, sometiéndonos así a la coacción representativa. Para sujetarnos a la necesidad del todo, en contra de nuestro impulso inmediato, debemos encontrar una *práctica* que permita vivir la abreviatura del todo en el instante. Y sólo hay una: vivir el instante *como si tuviera que repetirse sin fin*, es decir, recuperando en la necesidad de un futuro ilimitado, en el que se repite lo mismo, el ilimitado pasado de esa necesidad que ha construido el instante presente. Esta práctica *es* el eterno retorno. El pensamiento ha mudado su piel. Ya no se trata de un sujeto representándose el mundo, sino del pensamiento que, *como órgano del mundo*, se afirma a sí mismo y, con ello, al mundo en su integridad. Ahora bien: este paso se ha dado mediante los medios específicos del pensamiento representativo. Y es que, para aproximarse a la necesidad el pensamiento requiere la simulación —¿no es ésta la práctica del eterno retorno?—, como la había requerido para defenderse de la misma necesidad. El mundo es bifronte en cada punto: sus elementos permanecen constantes, su utilización es permanentemente doble. Tal vez jamás se haya hecho tan evidente esta sospecha como en Nietzsche, y no por casualidad de forma teatral. La crítica del conocimiento representativo, acusado de no poder reconocer la necesidad, no desemboca en el no saber, o en la construcción de otro tipo de conocimiento; pero los mismos elementos de la representación y su proceso —la simulación— se encaminan a la necesidad, convergen en la afirmación más próxima de la necesidad: el eterno retorno. «*Imprimir* sobre el devenir el carácter del ser.»[35]

En el inmenso laberinto nietzscheano hemos seguido hasta ahora una única pista, la que podía llevarnos finalmente a responder a la pregunta: ¿de qué necesidad nace *Ecce homo*? Se ha visto cómo los dos *gemelos teatrales*, el hombre de la *decadence* y el hombre dionisíaco, aparecen en Nietzsche desde el principio para acompañarlo después siempre, a través de múltiples *nuances*, pasajes, enmascaramientos, representados como inseparables, recíprocamente hostiles pero

avezados a los mismos instrumentos, a las mismas armas. Después de la aparición del eterno retorno, sello de la nueva etapa, vemos exaltada, y de nuevo violentamente situada en el centro, una palabra que desde siempre era propia de Nietzsche: es la palabra destino. En *Ecce homo* Nietzsche, en su doble cara de hombre de la *décadence* y hombre dionisíaco, en su única cara de vocero del eterno retorno, se confronta a sí mismo con el destino.

IV

ECCE homo es la obra de Nietzsche dedicada al destino. Ya el subtítulo —*Cómo se llega a ser lo que se es*— presenta el libro como una educación al destino. Este concepto capital, que Occidente ha empobrecido continuamente a lo largo de toda su historia, hasta abandonarlo al uso exclusivo de quiromantes y del lenguaje sentimental, reaflora en Nietzsche con sus rasgos arcaicos y al mismo tiempo novísimos, porque ahora ha desaparecido el contexto en que se daba. Pensar el destino en el caos es una tarea que el pensamiento se plantea por vez primera con Nietzsche. *Hado e historia* y *Voluntad libre y hado* son los títulos de dos composiciones escolares del Nietzsche de dieciocho años: en ellas encontramos una transparente prefiguración del último Nietzsche, como si con mano ignorante y segura ya hubiera pactado su propio pensamiento, en tanto que destino. Y a entonces, por una invencible decisión, Nietzsche sólo podía pensar la voluntad como «voluntad fatal», cuando no «suprema potencia del hado».

Y no otra cosa quería ser la voluntad propugnada en *Ecce homo*— sólo que ahora, al final de su círculo, Nietzsche trata de acercar su pensamiento a una *práctica*, quiere hacer que su propio destino se configure visiblemente en un escrito y como tal sea reconocido por el mundo. De esta intención ha extraído Nietzsche la penúltima consecuencia de su pensamiento, obedeciendo a su impulso con «antigua soberanía de espíritu».[36] Abandonada la pretensión representativa del pensamiento, convertido el propio pensamiento en un fragmento del mundo, la tarea sólo podrá ser ahora la de descubrir la propia necesidad. Y puesto que esta tarea se presenta como historia de la propia vida, impone la obligación de describirse a uno mismo, de *enumerarse*. Reaparece aquí esa palabra definidora del pensamiento que Nietzsche rehúye. Pero esta vez la enumeración no está reducida a *mera* medida práctica; aquí, al contrario, se torna un insolente desafío: voluntad de recoger el despilfarro azaroso de la propia vida en una figura de la necesidad, de expresar el propio destino. La amenaza que sentimos pesar sobre esta empresa es análoga a la antigua tradición que atribuye carácter nefasto a los censos. Nietzsche se aproxima simultáneamente a la máxima consecuencialidad y a la máxima contradicción; palabra que aquí no designa un incidente lógico, sino el propio *nefas*.

Ecce homo está construido como un conjunto de imposibilidades superpuestas: vestir las ropas del comediante —o sea, del ser sin destino—; copiar una escena inmensa para presentar las figuras del

propio destino; señalar a Dionisos con las palabras —*ecce homo*— con que había sido señalado Cristo *enmascarado* de rey —*«Et milites plectentes coronam de spinis imposuerunt capiti eius et veste purpurea circumdederunt eum»*[37] —decir simultáneamente «yo… soy dinamita» y «yo soy una nuance»;[38] recorrer el propió destino como un lugar conocido e incluso abrir familiarmente las puertas sobre su futuro; preparar a la humanidad para la «más grave exigencia que jamás le haya sido planteada»[39] mediante un libro de indiscreciones autobiográficas, dejándose llevar por uno de los vicios más obvios de la *décadence…*: todas estas características discordantes y desorientadoras, precisamente por su exceso, acaban por convencernos de que *Ecce homo* es exactamente lo que promete ser, una especie de prodigioso compendio de un ser polimorfo, que expone soberanamente delante de nosotros y enumera no sólo todos los episodios sino incluso todos los gestos de su destino. El mosaico de citas de obras anteriores incluido en *Ecce homo* revela en perspectiva su razón formal, elegida con el certero instinto del «fanático de la expresión»: encerrar en un mismo marco el repertorio de todos los tonos, de todas las *nuances*, obligarse por primera vez a una presentación frontal: en *Ecce homo* «se me verá todo de golpe»,[40] y esto porque, como escribirá un mes después, «ahora ya no escribo una línea donde yo no aparezca *todo* en la escena». [41] En este sentido *Ecce homo* es uno de los logros supremos de la obra de Nietzsche. La ductilidad y ligereza del lenguaje, la capacidad de moverse simultánea y continuamente en múltiples planos, la conjunción de *tempos* opuestos —el *lento* aristocrático de algunas inesperadas aperturas, el *prestissimo* nervioso, el juicio que se fija como una marca con un hierro candente— son señal de la madurez, del estilo que abarca y domina las formas discordantes de un ser que, como pocos, había sabido atravesar el círculo completo de la apariencia. Una obra perfecta… Pero lo que sucede en *Ecce homo* es también muy diferente. En la cámara secreta de esta obra se desarrollan las grandes mutaciones de la locura, algo misterioso habita sus páginas, y el misterio está destinado a permanecer como tal. Es algo que no sorprenderá a un lector de Nietzsche: el que la obra en que más se muestra sea también otra caverna, quizá más inaccesible que las demás, forma parte del juego de Nietzsche.[42] Y quizá *Ecce homo* es una señal de pudor, el subterfugio de la mascarada para encubrir un acontecimiento discreto, que quiere oscuridad y silencio: Nietzsche se está despidiendo de sí mismo.

Antes de recapitular la historia y todo cuanto ha dicho «yo» -últimos días de Turin-, Nietzsche ha recapitulado su propia historia, dejando aflorar todo su pasado en la hora de la agonía, como quien

dice. No es algo hecho a propósito, sino un temporal abandono, el anticipo biológico de las grandes transformaciones, como soñar con muertos: «*Síntomas de profundas transformaciones*. Soñar con personas largo tiempo olvidadas o muertas es señal de que se está a las puertas de una transformación profunda y de que el tiempo en que uno vive ha sufrido un completo trastrueque: entonces los muertos resucitan y nuestra antigüedad se vuelve novedad.»[43] En *Ecce homo*, Nietzsche se sueña a sí mismo como muerto, se mira a sí mismo, él, el hombre póstumo, con mirada póstuma, antes de que se inicie su emigración a todo lo que es otro. Evocar la imagen total del propio destino es evocar la muerte. Y este anticiparse al destino es la transgresión que transforma el *fas* en *nefas*. Al término de su andadura, precisamente en su obra dedicada al destino, *Ecce homo*, la voluntad del destino se transforma en Nietzsche en voluntad del *nefas*. El mismo Nietzsche que había sabido disipar la superstición de los hechos en la teoría del conocimiento cae ahora bajo la fascinación del *destino como hecho*. En *Ecce homo* se atreve a fijar los hechos de su vida como destino, a hacer coincidir directamente su acción con el propio destino. Este gesto transgrede la ley implícita en el concepto de destino, esto es, que el tiempo necesario para preverse a sí mismo es, a lo sumo, igual al tiempo que se precisa para que el acontecimiento previsto se produzca. Sólo Hólderlin ha encontrado una palabra para expresar esta transgresión al hado *por amor* al hado, sólo Hólderlin ha encontrado la palabra. Nietzsche no la nombró, porque debía perecer en ella.

Hólderlin[44] nos ha hecho comprender que el verdadero pecado de Edipo no es el haber dado muerte a su padre ni el posterior incesto. Edipo atrae el *nefas* a su vida cuando interroga a Tiresias. Edipo peca porque «interpreta demasiado infinitamente», como si hubiera sido el primero en sentir esa exaltación experimentada por Nietzsche ante el ofrecimiento, suscitado por él mismo, de un mundo susceptible de infinitas interpretaciones.[45] También por eso se ha convertido Edipo en uno de los paradigmas de Occidente. La interpretación infinita es un poder salvaje, brutal, que irrumpe subrepticiamente en la historia con la era clásica de Grecia. Edipo es el primero en mostrar una absoluta falta de discreción ante el oráculo. Por eso encontrará la solución doble que expresa de una vez por todas nuestra radical ambivalencia: primero, la solución que lo libra de la muerte ante la Esfinge; después, la solución que lo condenará a la muerte, arrancada al adivino. Sólo Edipo consigue evitar la muerte del oráculo; sólo Edipo logra ser condenado a muerte por el oráculo. El nexo inseparable entre ambas soluciones sustenta todo el espacio del pensamiento entendido como solución, dentro del cual seguimos

moviéndonos. Hólderlin escribe que Edipo debería haber interpretado el oráculo así: «Estableced, en la generalidad, un juicio riguroso y puro, mantened un buen orden civil.» Edipo se niega a la generalidad: quiere lo singular, la persona. Pero ¿cuál es la verdadera diferencia entre las dos interpretaciones? ¿Que la primera renuncia a una solución particular y se queda con la inmediata consecuencia del oráculo, mientras que la segunda se abandona a un proceso indefinido, que sólo cesará cuando lo singular, irremediablemente, se revele? Ciertamente. Pero existe también otra diferencia, más oculta. La interpretación ofrecida por Hólderlin es una respuesta obediente a la tradición, acorde a una ortodoxia que considera, para cualquier interpretación como lectura de un signo representativo del estado del mundo: un proceso que implica, siempre y únicamente, imágenes del todo. La interpretación de Edipo, por el contrario, busca una cadena de fragmentos. Hasta una exégesis ortodoxa puede admitir una serie indefinida de planos de lectura superpuestos. Pero entre ellos debe subsistir siempre una homología, sin lagunas. Edipo caza una serie de fragmentos, que tienen un solo vínculo, el más especial, el más ciego: cada uno de ellos señala al otro, sin fin. Y éste es el punto decisivo: Edipo elige el camino, blasfemo y al mismo tiempo sacerdotal —«Pero al punto Edipo, respondiendo como sacerdote...»— de la interpretación infinita, pero rechaza su ley interna: el sin fin, el sin término, la imparable multiplicación de los signos, ya no sujetos a un juicio —la ortodoxia— capaz de detener su proliferación. Así pues, para Edipo, lo que llega a ser realmente infinito no es su interpretar, sino su pecado. Edipo elige el camino sin apelación porque es sin juicio, pero sigue queriendo siempre, quiere violentamente el juicio, de modo que su juicio carece de apelación, y es condenado, él mismo, a ejecutarlo sobre su propio cuerpo. Con el juicio de Edipo sobre sí mismo nace una figura nueva de la ruina, para reproducirse hasta nosotros, a través de metamorfosis, hasta la más inconsciente, más ignorante «toma de conciencia»: un último y modesto eco de aquel originario «esfuerzo casi desvergonzado por adueñarse de sí mismo, la caza salvaje y enloquecida de una conciencia».

«Empédocles, ya predispuesto por su sentir y por su filosofía a odiar la cultura, a despreciar tanto cualquier ocupación bien determinada, como el interés por objetos diversos, el enemigo mortal de cualquier existencia unilateral», se nos presenta como el hombre que sufre porque «en el instante en que su corazón y su pensamiento aferran lo subsistente, se ven atados a la ley de la sucesión».[46]En este hombre viven, en su forma más exacerbada, los extremos opuestos de la naturaleza y del arte, o sea, en el lenguaje de Hólderlin, de lo orgánico y de lo anórgico. Es, como escribe Nietzsche de sí mismo

enmascarándose tras el lenguaje folletinesco, «un *decadent* y un *inicio* al mismo tiempo».[47] Por su condición, Empédocles es poeta, pero no está destinado a la poesía. «El destino de su tiempo, las violentas extremosidades en que había crecido, no requerían el canto…; el destino de su tiempo tampoco requería la auténtica y verdadera acción, que tiene efecto inmediato y presta ayuda…: precisaba una *víctima*, en la que el hombre entero llegara a ser real y visiblemente aquello en lo que parece disolverse ese destino, en la que los extremos parecen reunirse en una sola realidad visible.»[48] Pero es preciso evitar un equívoco: no basta que esa víctima sufra simplemente la pena, porque con ello retomamos al circuito cristiano de la venganza: la víctima *debe* ser culpable, debe ser él que cae en la propia culpa. Esta había sido precisamente la gran obsesión de Nietzsche, expresada por última vez en *Ecce homo*: «asumir sobre sí la culpa, no la pena; sólo esto quería realmente divino».[49] La misteriosa culpa de Empédocles es la de haber hecho *demasiado visible* el destino, disolverlo prematuramente en la demasiado íntima reunión de los extremos: «… [por esta actuación], el individuo cae y debe caer, porque en él se ha mostrado la reunión sensible, prematuramente producida por la crisis y por la disidencia, la reunión que disolvía el problema del destino; algo que, sin embargo, jamás se puede resolver individual y visiblemente, porque, si así fuera, lo universal se perdería en el individuo y (lo que aún es peor entre todos los grandes movimientos del destino y lo único imposible) la vida de un mundo se extinguiría en una singularidad».[50] En cambio, es precisamente esa singularidad la que debe disolverse por no ser sino un «prematuro resultado del destino», porque era «demasiado íntima y real y visible». Por consiguiente, «Empédocles debía convertirse en una víctima de su tiempo. *Los problemas del destino en que había nacido, sólo debían resolverse en él aparentemente, y esta solución suya debía revelarse sólo temporal, como ocurre más o menos en todas las personas trágicas».* [51] La transgresión del destino, en tanto que voluntad del *nefas*, va contra el ser de sus criaturas y, por consiguiente, lleva necesariamente a la caída. Pero ésta no es, así, una pena que castigue una culpa, *porque la culpa misma es ya una manera de morir.*

Poco antes de escribir *Ecce homo*, en un párrafo del *Crepúsculo de los ídolos* donde resuena claramente, en otro tono, un fragmento de *Humano, demasiado humano,*[52] Nietzsche ha descrito en *sus* términos esa manera de morir, aunque sin decir nada sobre la trama trágica que la habría dispuesto para él. Su página es una defensa de la *construcción de la muerte-*, «porque la despedida auténtica sólo es posible donde *está todavía presente aquel que* se despide, y por ello es una auténtica valoración de lo que se ha alcanzado y querido, una *suma* de la vida… Sólo perecemos de nosotros mismos… Deberíamos, por amor a la *vida*,

querer una muerte diversa, libre, consciente, sin azar, sin sorpresa...».[53] Haber trocado la consideración atribuible a la empresa de una rousseauniana autobiografía indiscreta, el colmo de la *décadence*, para concebirla como una de las ignotas «cien tragedias del conocimiento» es la maravilla de *Ecce homo*. En esta mutación no se pierde ningún término: el texto entero surge de la más áspera contradicción; los dos gemelos teatrales, el comediante y el hombre dionisíaco, se reparten la última escena. La contradicción se manifiesta fundamentalmente en la alternancia de dos gestos opuestos, que recorren el libro, manteniendo hasta el final la duda sobre cuál de los dos prevalecerá. En ellos reconocemos la trasposición de un doble movimiento análogo en el *Zaratustra*, que hacía de esa obra, a la vez, «un libro para todos y para nadie». El primer gesto aparece inmediatamente en la advertencia inicial: «*¡Escuchadme! Porque yo soy esto y aquello. ¡Y sobre todo no me toméis por otro!*» Semejante llamada de atención no encaja con los modales de Nietzsche, y sin duda es contra esto contra lo que, según él mismo, se rebela la fiereza de sus instintos. Pero en aquel momento la concatenación de su movimiento exigía un gesto semejante: una vez decidido, en la voluntad del *nefas*, a tomarse al pie de la letra su transformación del pensamiento representativo en una *práctica* —práctica que es el anuncio del eterno retorno—, una vez aceptada la completa teatralidad del pensamiento, se abre para Nietzsche la escena del mundo; y entonces asistimos también con sorpresa, dada la repugnancia de Nietas» che por todo tipo de propaganda de sí mismo, al puntilloso trabajo de preparación de un público para *Ecce homo*—, vemos nacer su proyecto de publicar el libro simultáneamente en cuatro lenguas, la selección y las atenciones dispensadas a los traductores, el anuncio del propio libro como un *hecho* decisivo de la historia. En esta perspectiva *Ecce homo* se convierte en un acontecimiento de la «gran política», una primera escaramuza de la «guerra de los espíritus».[54] Eso explica asimismo la estupenda furia antialemana que se condensa en este libro más que en cualquier otra obra de Nietzsche. Poco hay que añadir, más o menos un siglo después, a la clarividente precisión con que Nietzsche retrata el espíritu alemán. Al igual que en el caso de Wagner, también aquí ha sabido elegir algo que *mereciera* la ferocidad: Alemania como última portadora del gran pensamiento de Occidente, y *por ello* origen de la corrupción y de un lúgubre final..., único posible interlocutor y antagonista de sus palabras, como el tiempo ha mostrado después con mayor evidencia.

En cambio, el otro gesto no se manifiesta jamás en declaraciones explícitas, sino que se afirma continuamente en la forma. Sólo en el ditirambo final brilla con toda su violencia. Pero ya había una huella en alguna palabra del inicio: «Y ahora me contaré mi vida», donde el

público ha desaparecido y el contar de *Ecce homo* se vuelve un contarse a sí mismo en la soledad del monólogo. La forma de *Ecce homo* se revelará justamente un monólogo. Es cierto que, en estas páginas, Nietzsche viste las ropas del comediante, porque *también* son suyas; pero, a diferencia de su antípoda Wagner, no trata de mostrarse un experto operador de los sentidos. No es eso lo que le interesa a Nietzsche. Su arte es otro, como ha aludido a él discretamente, casi a hurtadillas, en algún texto de los últimos años, llamándolo justamente «arte monológico»; es el arte de quien habla teniendo el vacío delante de sí, el arte de quien ha creado el vacío delante de sí: «No conozco ninguna distinción, en toda la óptica de un artista, más profunda que aquella que obliga a preguntarse si él contempla su obra de arte en devenir (o sea "a sí mismo"), situándose como testigo, o bien si ha "olvidado el mundo": circunstancia ésta que constituye el elemento esencial de todo arte monológico ya que está basada *en el olvidar*, es la música del olvidar.»[55]

Arte monológico es fundamentalmente arte sin testigos, pero en él desaparecen también los otros dos términos obligatorios en el análisis del arte —la obra y el artista—, porque el arte monológico es arte del olvidar y del olvidarse. Sólo existe otra actividad que se desarrolla en la soledad, en la necesaria cancelación del sujeto, en la despreocupación por el resultado: la del jugar a solas, práctica monológica y cosmológica por excelencia, donde todo se dispone como es propio de un espectáculo sin espectador. El jugador cósmico «ha olvidado el mundo» de la misma manera que el jugador solitario se olvida a sí mismo jugando; olvida el mundo porque quien juega, en esta ocasión, es el propio mundo.

Semejante concepción rebasa las fronteras habituales del arte, pero no pretende fijar otras. Nada sería tan mortificante cómo tratarla en términos de estética. Pero no cabe duda de que si hay una obra merecedora de ser considerada, en su totalidad, como ejemplo de arte monológico, es justamente la de quien ha enunciado la fórmula, la obra del propio Nietzsche. En ella podemos movernos hacia atrás, hacia delante u oblicuamente, y siempre nos contestará un sonido que incluso podría ser privado, el eco de un inmenso monólogo, la réplica de fantasmas musicales que recorren los años y las contradicciones. El destino no nos pide nuestra coherencia, impone la suya por autoridad; los pensamientos y las voluntades le sirven de pretextos. Frente a la inmensa degradación de un pensamiento reducido a prótesis, amputado de casi todos los órganos en contacto directo con el mundo —sólo queda, erguida en la cabeza, la antena viciosa de la reflexión sobre la reflexión, del *meta-pensamiento*, mientras el pensamiento primero se ha atrofiado—, Nietzsche aparece como un árbol que crece

«no en una única dirección, sino tanto hacia arriba como hacia fuera, tanto hacia dentro como hacia abajo»,[56] capaz de olvidar el tronco en cada rama y cada rama en el tronco; un poder expansivo, el poder de la gran forma, que sustenta lo escrito, lo vivido, lo soñado. Como último ejemplo, no por casualidad un monólogo al pie de la letra, encontramos la tumultuosa locuacidad de *Ecce homo*, que supera cualquier obstáculo, concentra en cada *nuance* demasiadas cosas, en un constante nexo erótico con el lenguaje, sólo posible a partir de una consumación de la soledad en que desaparezca todo interlocutor visible y resten únicamente el laberinto del monólogo y la persecución sin fin de las voces internas —Zaratustra, el Cínico, Ariadna, Wagner —; sólo esta consumación le proporciona a Nietzsche tanta felicidad en la indiscreta empresa de juzgarse a sí mismo.

V

EN EL orden de los hechos, *Ecce homo* nace como última parte del *Crepúsculo de los ídolos*, un rápido autorretrato que luego se vuelve autónomo, se articula y se transforma en una obra en sí. En el orden del destino, *Ecce homo* es la obra que representa la disolución trágica de la vida de Nietzsche, la muerte como consciente despedida de sí mismo, última consecuencia discursiva sacada del pensamiento precedente, que vuelve a proponer en forma dramática todos los rasgos fundamentales en su máxima intensidad e incluso en su máxima incompatibilidad.

Que Nietzsche ha percibido claramente el significado fatal de *Ecce homo* se deduce de muchos signos. Ya en dos cartas a Gast del mes de noviembre, en un lapso de cinco días, concluye inesperadamente el texto rogando al amigo que dé un «sentido trágico» a sus palabras.[57] Sin embargo, hasta ahora no ha aparecido ninguna amenaza, Nietzsche está en un período de efervescencia creativa sin precedentes: «avanzo y avanzo, cada vez más, en un *tempo fortissimo* del trabajo».[58] Al inicio de diciembre la carta de Strindberg revela el primer interlocutor, ahora que el movimiento de Nietzsche se dirige tan violentamente hacia el exterior, se manifiesta y quiere manifestarse al mundo. Por los mismos días Nietzsche corrige de nuevo el manuscrito de *Ecce homo* pesándolo «en una balanza de oro». Después de haberlo devuelto a Naumann, escribe a Gast: «Esta obra parte literalmente en dos la historia de la humanidad.»[59] Antes de entrar en la secuencia de los enigmas de los últimos días de Turín, Nietzsche alude dos veces más, con evidente clarividencia, a lo que había ocurrido con *Ecce homo* y a lo que ocurriría a continuación: «Mientras tanto no veo por qué tendría que precipitar el curso de la catástrofe *trágica* de mi vida, que comienza con *Ecce homo*»; así escribe inopinadamente en una carta a Gast dedicada por lo demás a consideraciones sobre la opereta, que también, como se verá, están cifradas.[60] Finalmente, el 27 de diciembre, a Carl Fuchs: «A fin de cuentas, querido amigo, de ahora en adelante ya no tiene sentido hablar y escribir *de* mí; con *Ecce homo* he planteado *ad acta* el problema *quién soy yo*. Por ello ya no hará falta volver a preocuparse de mí, sino de las cosas por las cuales estoy aquí.»[61]

Justo entonces comenzaban a manifestarse en Nietzsche los primeros síntomas de un delirio activo que duraría hasta la llegada de Overbeck a Turin, el 8 de enero de 1889. Corresponden a esos días varias cartas, distribuidas entre amigos y poderosos de la tierra, firmadas a veces «Dionisos» o «El Crucificado» o «Dionisos el

Crucificado». Sólo la carta a Burckhardt, la más extensa, está firmada «Nietzsche». Para aproximarse al sentido de estas «notas de la locura», hay que entender lo que ha sucedido con *Ecce homo*: Nietzsche, desde siempre hombre póstumo, se ha *vuelto* ahora póstumo, se ha enterrado a sí mismo —«Por dos veces, este otoño, me he encontrado en mis funerales»—[62]y revela ahora el final *cómico* de la tragedia. Pero lo que en la Grecia antigua había sido un drama y una sátira, ahora, en la Europa del «Fígaro» —«Naturalmente mantengo estrechas relaciones con el "Figaro"»—,[63] se representa bajo forma absolutamente frívola. «Que el espíritu más profundo deba ser también el más frívolo: ésta es casi la fórmula de mi filosofía.»[64] En su nueva máscara de «juglar de las nuevas eternidades»,— Nietzsche difunde en el mundo una serie de terribles argucias; su cumbre está en el sublime sarcasmo de la segunda carta a Burckhardt, que termina así: «De esta carta puede hacer cualquier uso que no disminuya la estima en que me tienen los basilenses.»[65] Como extrema consecuencia de su práctica, Nietzsche pierde su pensamiento y su nombre, se despoja de una expresión que coincidía con su persona.

«¡No leer libros!»[66] es una de las últimas anotaciones de sus cuadernos. Cada línea de las llamadas notas de la locura evoca resonancias en toda la obra de Nietzsche, cada frase parece dicha como sello del pensamiento precedente: pero la forma de aquel pensamiento ya no se manifiesta, su cohesión se ha hundido. En la segunda carta a Burckhardt, más articulada, se observa que el lenguaje de Nietzsche parece estar constituido ahora exclusivamente por lo que antes vivía en sus intersticios: la llamarada de la ironía, el enigma, el repentino camuflaje; mientras que el tejido del pensamiento no aparece visible. ¿Qué ha ocurrido? Entre tanto se puede observar que la perfecta duplicidad de Nietzsche se mantiene hasta el extremo: el hombre dionisíaco es ahora el propio Dionisos y el comediante se ha convertido en el loco simulador. Cada síntoma puede seguir teniendo una doble lectura, pero cada una de ellas carece ya de base. Si queremos encontrar la única descripción lúcida de lo que ocurre en Turin, visto desde la perspectiva del comediante, será inútil hojear las varias patografías que se han intentado. El propio Nietzsche acude en nuestra ayuda, en una página sobre el artista moderno escrita justo en 1888: «La absurda excitabilidad de su sistema, que le lleva a crear crisis de cada experiencia e introduce a la fuerza el elemento dramático en los mínimos casos de la vida, no permite que se pueda contar para nada con él; ya no es una persona, como máximo un *rendez-vous* de personas, entre las que de vez en cuando aparece una u otra con desvergonzada seguridad. Precisamente por esto es un gran comediante: todos estos pobres seres sin voluntad, que los médicos estudian de cerca, sorprenden por el virtuosismo de su mímica, por su

capacidad de transfigurarse, de asumir casi *cualquier carácter que decidan.»*[67] Así, por enésima vez, se recompone la escena habitual: es la última aparición del hombre dionisíaco y del comediante, pero esta vez se ha realizado una escisión y refundición últimas, sin retorno. Uno de los dos personajes está destinado a desaparecer en el secreto, el otro a sobrevivir unos años más como objeto clínico. Delante de nosotros, por última vez, es el hombre dionisíaco transfigurado en dios el que, junto con Ariadna, sostiene «el equilibrio áureo de todas las cosas»; [68] y a su lado el comediante transfigurado en el loco que asombra al psiquiatra por sus cualidades de actor.

El comediante es vil no porque se abandona a sí mismo, sino porque *retorna* a sí mismo —para defenderse se ha convencido de que tiene una identidad—, porque distingue la escena de la realidad entre bastidores, porque se frena: como el proceso del conocimiento, que por su constitución es un *regressus in infinitum*, y que, por el contrario, se para siempre en un punto: «Lo que detiene el movimiento (a una presunta causa primera, a un incondicionado, etc.) es la *pereza*, el cansancio...»[69] Obedeciendo a la suicida voluntad de verdad que él había definido como voluntad hostil a la vida, como destrucción de la vida misma, Nietzsche se ha obligado progresivamente, en su último año, a realizar *al pie de la letra* su pensamiento, que por otra parte es la más radical cancelación de la literalidad y, por lo tanto, también del ser que lo ha pensado. Esta afirmación de la literalidad impone entonces la desaparición de la forma enunciativa del pensamiento. Así las notas de la locura podrán ser consideradas como el último experimento de un pensamiento que, en ellas, niega la propia forma. Este experimento pone en juego la vida: «Experimentar con la propia vida..., sólo esto es *libertad* del espíritu, que después se me convierte en filosofía.» [70] En esta última práctica todo el pensamiento se hace monólogo silencioso, interrumpido a trozos por epigramas de la fuerza, de la misma manera que la autogeneración del mundo es actividad monologante e inaccesible, que se manifiesta sólo a trozos en los fragmentos de las formas. Cualquier otra cosa desaparece. Cada una de las cartas parece suponer implícitamente un pensamiento, como si el destinatario ya lo conociera. Por ello impiden cualquier posibilidad de comentario próximo: son piezas sueltas de un inmenso mosaico, que no se ha mostrado nunca, porque no *podía*, no *quería* mostrarse.

Más de treinta años después de haber afirmado que el tema capital del pensamiento de Nietzsche es la abolición de la identidad, Pierre Klossowski ha desarrollado finalmente en una completa, tortuosa y magistral articulación la serie de sus tesis sobre Nietzsche,

trazando un diseño que tiene por centro la «euforia turinesa»[71] —en correspondencia con la hipótesis de partida, según la cual el pensamiento de Nietzsche «gira alrededor del delirio como alrededor de su eje»— y, por circunferencia, precisamente el *circulus vitiosus*. Primer glosador de la teología del *circulus vitiosus deus,*[72] Klossowski es también el primero que se ha atrevido a afrontar como forma de pensamiento las últimas cartas de Turin y a intentar reconstruir, por lo menos en parte, sus relaciones internas y su progresión. Los intentos anteriores pueden significar, como máximo, unos cuidadosos atestados documentales. La intención de Klossowski, en cierto modo opuesta a la de Heidegger, es sustraer a Nietzsche de cualquier contexto, para intentar, en cambio, reconstruir su pensamiento como *signo único* de una peculiaridad imparticipable. Recorriendo este camino, Klossowski ha conseguido varios memorables descubrimientos, pero en la exégesis final parece como si Nietzsche, el ser más huidizo, hubiera escapado una vez más a la definición. Arrastrado por su impulso glosador, Klossowski somete a *lectura* también los mensajes de Turin. Pero lo que caracteriza a esos mensajes es justamente que niegan, en su excesiva transparencia, la posibilidad de la lectura: enunciados aparentes, relámpagos del azar, en ellos se anula el juego discriminante entre verdad y simulación. En este punto cualquier intento de reconstruir su movimiento interior, como si se tratara de algún otro texto de Nietzsche, parece condenado desde el inicio. Y lo vemos confirmado: cuando, por ejemplo, Klossowski intenta sutilmente explicar la alusión a la magia en la segunda carta a Burckhardt —«de vez en cuando se hacen magias»—, [73] reconduciéndola al laberinto, incluso biográfico, de Ariadna-Cósima Wagner y Dionisos-Nietzsche, notamos por primera vez que el breve texto queda a una distancia infranqueable no sólo de la explicación concreta que se propone, sino de cualquier otra. Jamás ningún comentarista saldrá de ese laberinto. La locura puede simular, incluso con virtuosismo, el lenguaje razonable —«Nosotros artistas somos incorregibles»—,[74] pero el lenguaje razonable no tiene manera de practicar su lectura, según la disciplina filológica, allí donde el juego entre verdad y simulación ha quedado suspendido para siempre. «Oh, Ariadna, tú misma eres el laberinto: ya no es posible salir de él.»[75]

Necesidad y azar son unas máscaras recíprocas. Aceptar totalmente esta doble máscara significa coincidir con el movimiento del mundo y al mismo tiempo abdicar de la necesidad ficticia de la propia identidad. No se da, por consiguiente, un «punto límite en el que la necesidad y lo fortuito se encuentren»,[76] sino que azar y necesidad se corresponden siempre, aunque las condiciones de la existencia impongan que los dos reinos estén rígidamente divididos, para que la vida pueda subsistir. Una vez rota esta defensa de la vida

contra ella misma, se abre un tercer reino, en el que ya no es posible el juego discriminante entre verdad y simulación: este reino es la locura.

Con *Ecce homo* Nietzsche se había separado prematuramente de su identidad que, según la doctrina del eterno retomo, no es más que un *síndrome cíclico*. La voluntad del todo, la condena de la exclusión, pretendía, en el pensamiento precedente de Nietzsche, que cada estado afirmase en sí la sucesión de todos los demás estados y para ello se negase como *estado exclusivo*. Esta doctrina, traducida en la voluntad de la letra, que ya domina a Nietzsche y que lo había llevado a fijar en *Ecce homo* la imagen de su destino, lo empuja a emigrar a la serie inmensa de los estados, sucesión del *destino plural* a la extinción del propio destino singular. «Nosotros no debemos querer *un solo* estado, sino que debemos *querer ser* estados *periódicos'*, es decir, igualarnos a la existencia»;[77] en este fragmento Nietzsche ha ofrecido quizá la formulación más concisa del eterno retorno, aunque no lo nombre. Abandonar el *estado* de la propia identidad es un caso particular del proceso descrito: quiere decir introducirse en el ciclo del todo, que llevará a esa identidad, sí, pero después de haber realizado su *período*, esto es, tras haber pasado por la cadena de los demás estados. La sucesión que ahora se abre es la de la totalidad de las simulaciones («Lo desagradable e hiriente para mi modestia es el hecho de que, en el fondo, yo soy cada uno de los nombres en la historia»):[78] el hombre, que es naturaleza, pero que por naturaleza niega serlo, debe imitar a la naturaleza para redescubrir que él mismo es naturaleza. El ser que se ha igualado a la existencia genera el mundo por sí mismo: los signos de ese proceso están distribuidos en las últimas cartas de Turin. «¿Estamos contentos» Soy dios, he hecho esta caricatura...»[79]

En agosto de 1889, durante una de sus visitas a la clínica de Jena, la madre de Nietzsche descubre que el hijo le ha quitado a escondidas un lápiz y papel: «Habiéndole yo dicho, bromeando: "Viejo Fritz, eres un pequeño ladronzuelo", él me susurró al oído, con aire satisfecho, al despedirse de mí: "Ahora tengo algo que hacer, cuando me oculto en mi madriguera" (*Nun habe ich doch eticas zu tun, wenn ich in meine Hóhle krieche).»* [80] Como ya se ha visto, *Hohle* es una palabra tópica en Nietzsche: la caverna de Zaratustra, la filosofía como caverna, la madriguera donde se ocultan el animal herido y también la *béte philosophe*... La frase de Nietzsche a la madre evoca una cadena de pensamientos; recuerda, finalmente, al hombre solitario que en silencio, en Niza, se separaba del propio pasado. Después del año del intenso teatro, volvía a ocultarse. La «constelación deslumbrante» había pasado para siempre: «... casi sabiduría de ese instinto que

poseen las bestias ante la muerte: se apartan, se callan, eligen la soledad, se ocultan en sus madrigueras (*verkriechen sich in Höhlen*), se vuelven *sabias*... ¿Cómo? ¿Sería la sabiduría un escondite del filósofo ante el espíritu?».[81]

Repitámoslo de nuevo: si *Ecce homo* es la obra que quiere explicar «cómo se llega a ser lo que se es», si la locura de Turin es fundamentalmente la manifestación de una *práctica* que todo el pensamiento precedente de Nietzsche ha construido, no nos sorprenderá encontrar un texto que, al inicio de este recorrido, parece ya delinear todas sus fases con feliz inconsciencia. Me refiero a la disertación de 1873: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, donde en unas pocas páginas deslumbrantes, que se cuentan entre las mejores de Nietzsche, parece condensarse ante nosotros el fatigoso proceso que hemos seguido hasta ahora. En ellas, la simulación se afirma ya desde el inicio como fuerza dominante del intelecto: «El intelecto como medio para la conservación del individuo despliega sus fuerzas principales en la simulación»:[82] la máscara, la escena, la representación son reconocidas inmediatamente como elementos constitutivos del conocer; la misma verdad como «un ejército móvil de metáforas»; [83] [84] la veracidad es definida como obligación a «mentir de acuerdo con una convención fija»? El hombre se presenta en ella como *ser metaforizante*—. «ese instinto a la construcción de metáforas, ese instinto fundamental del hombre, del que no podemos prescindir en ningún momento, porque con ello prescindiríamos del mismo hombre...».[85] [86] Se afirma en ellas que el imperativo simulador del conocimiento ya consta en la construcción del lenguaje, donde encontramos predeterminadas todas las categorías —sujeto, predicado, causa, etc.— que el conocimiento querría, en cambio, fundar mediante el lenguaje. El conocimiento es un *templum*, un *columbarium*, un sepulcro? El conocimiento permite evitar el dolor.[87] Recorremos estas páginas maravillados, reconociendo en la rápida sucesión de la argumentación los pasadizos infinitos que Nietzsche excavaría a lo largo de quince años después de la redacción de ese escrito. Todo se desarrolla en él con seguridad fatal. Y, en tal caso, ¿no deberíamos encontrar prefigurados en él no sólo los pasajes intermedios sino también la disolución del pensamiento de Nietzsche? En efecto: después de haber descrito la historia del conocimiento como historia de la ocultación de la simulación, Nietzsche nos presenta otra posibilidad, una perenne alternativa al conocimiento como defensa del mundo y superación de él. Es la vía de la simulación activa, consciente, lúdica, la misma que luego él recorrería. Y aquí hallamos, quizá, la única descripción adecuada capaz de introducirnos al último paso de Nietzsche, como se nos manifiesta en las notas de la locura:

«Aquel inmenso andamiaje y entramado de conceptos, a los

que el hombre necesitado se agarra para salvarse en el curso de la vida, para el intelecto liberado sólo es un soporte y un juguete para sus temerarios artificios: y si él lo rompe, lo mezcla y lo recompone de nuevo irónicamente, acoplándole lo que hay de más extraño y dividiendo lo que hay de más próximo, al actuar así muestra que no le valen esos recursos de la necesidad y que ya no está guiado por los conceptos sino por las intuiciones. No existe un camino regular que conduzca de estas intuiciones a la tierra de los esquemas espectrales y de las abstracciones: las palabras no están hechas para ellas; cuando las ve, el hombre enmudece o, si no, habla sólo a través de metáforas prohibidas e inauditas mezclas de conceptos, para responder por lo menos de manera creativa con la demolición y el escarnio de las viejas barreras del concepto a la impresión del poderoso intuir que lo habita.»[88] Hasta hoy Nietzsche ha sido una semejante *metáfora prohibida.*

DESDE UN PUNTO VACÍO

Ατοπον δε εί η στίγμή χενόν.[89]

Aristóteles, *Fis.*, IV, 214 a 4

DECIR de Roberto Bazlen que pensaba tal o cual cosa sería una hipótesis arbitraria; nos queda la certeza de que su presencia obligaba a los demás a pensar. Se le pueden atribuir muchas frases, opiniones, aforismos, incluso largas argumentaciones, aparte de las cosas suyas que han sido publicadas. Pero nada autoriza a extraer de estos datos sus supuestos: las palabras de Bazlen eran alusiones precisas, pero no revelaban entre qué y qué se movían. Entre un final y un inicio no enunciados, de los que dependía todo, rara vez era posible encontrar los supuestos; y cuando sucedía, era por equívoco. Bazlen callaba los axiomas, descuidaba las reglas de juego del pensamiento, jamás afirmó que pudiera respetarlas. Su rigor obedecía a otros controles.

Había nacido en el Trieste de los Habsburgos, y de aquel clima de civilización mixta recordaría siempre algunas virtudes. Pero más vale cerrar inmediatamente el tema Trieste, porque es una falsa ayuda: Bazlen era un hombre poshistórico, al que ningún marco cultural o ninguna reconstrucción de ambiente conseguiría hacerle justicia. Al envejecer se volvió cada vez más el poblador todavía inexperto de un mundo que, en la lógica de las esencias, habría de ser el mundo sucesivo, el venidero, una vez que el nuestro se hubiera extinguido. Su capacidad de anticipación le permitió entrever muy pronto, por ejemplo, el comienzo de la tercera guerra mundial, como contó en cierta ocasión: «1945, la guerra acaba de terminar. Via del Babuino vacía, las tiendas cerradas. De un coche negro sale una digna pareja anciana que se detiene a contemplar muebles antiguos en el escaparate de un anticuario.»

No se nace solamente, como pretendía Coleridge, platónico o aristotélico: también se puede nacer taoísta... como Bazlen. No es que lo manifestara: en sus conversaciones, las referencias directas al taoísmo podían faltar del todo o ser muy escasas. Pero eso no tiene importancia; Bazlen era una persona extremadamente suspicaz hacia sus propios argumentos. En sus cuadernos escribió: «El peor enemigo es el que tiene nuestros argumentos.»

Taoístas eran su inmensa agilidad, el flujo —«orden en el movimiento»—, la alianza con el vacío, la familiar circulación entre los contrarios, la atención a los acontecimientos germinales. Para llegar a esto no basta la sabiduría psicológica, que también poseía

Bazlen: se precisa también la destreza de quien sabe borrar las propias huellas, de quien sabe remover a ultranza el caos y, al día siguiente, es capaz de retirarse a un orden hecho de pocos elementos..., como aquellos con los que vivía en la segunda parte de su vida, pocos, adecuados; porque la elegancia, el oído estético desarrollan una función biológica irrenunciable: mantienen en vida la apariencia, evitan que los espejos se rompan.

Existen incompatibilidades obligadas: el literato no quiere oír hablar de la sabiduría oriental; el insatisfecho que persigue la sabiduría oriental no quiere oír hablar de literatura; el erudito no quiere oír hablar de experiencias no librescas; quien vive experiencias no librescas no quiere oír hablar de filología; quien se fía de las verificaciones de la ciencia no se fía de las verificaciones de la mística; quien aprecia la mística detesta las investigaciones experimentales; quien contempla lo moderno ve la barbarie en el pasado; quien contempla lo antiguo ve en el presente la degeneración.

De lo cual se desprende que el literato se vale de tópicos para referirse a las realidades últimas; que al lector de divulgaciones orientales lo encandila cualquier forma de *Kitsch* espiritual; que el erudito no sabe vivir; que el hombre que conoce la vida comete errores sintácticos; que el científico explica el mundo reduciéndolo a una pobre imagen; que el extasiado no sabe calcular; que el entusiasta de lo moderno no ve la antigüedad del presente; que el restaurador no sabe ver la modernidad de lo antiguo. Todas estas incompatibilidades son un invento bastante reciente, una consecuencia más del fecundo principio esquizoide que lleva tiempo gobernándonos. Quien no obedece a estas máximas es sospechoso, una persona poco seria, un ecléctico, un hombre que siembra la confusión. Bazlen no obedecía a *ninguna* de estas incompatibilidades... ni a otras más. En tal sentido, nadie como él sabía sembrar confusión.

Bazlen podía ser tan centrífugo sólo porque en su centro había un punto vacío que lo sostenía todo: vistos desde ese punto sus elementos no producían sin duda la impresión de un montón; en todo caso el de una forma acabada en cada ocasión durante un instante, que se ampliaba y reducía al ritmo de la respiración en cada una de sus partes. Era una totalidad compleja, pero sobre todo estaba la vigilia latente de aquel punto vacío. Hoy no es difícil tiznarse con todo tipo de signos; nunca han sido tan completas las revistas culturales ni han estado tan disponibles: por la calle encontramos personajes tatuados de letras que ni siquiera han tenido necesidad de leer. La preparación del vacío, por el contrario, es hoy un acontecimiento anómalo -siempre lo ha sido—. Pero no sólo eso: las formas de vida más

difundidas actualmente educan para olvidar la misma posibilidad del vacío. Y esa posibilidad era el lugar geométrico de Bazlen.

Amigos y enemigos han lamentado el continuo eludir una obra por parte de Bazlen. Pero ese tipo de elusion ha sido justamente uno de sus máximos descubrimientos. No me gustaría que se creyera que la publicación de algunos escritos de Bazlen debe ser entendida como una tardía reparación de ese pecado. En las páginas publicadas no hay obra: sólo una recopilación de apuntes juntados por otros para formar un libro. Bazlen ha conseguido con tanto éxito escabullirse, que incluso anula este intento de vincular los escritos a su nombre. Me atrevería a decir que ésta ha sido la razón más convincente para decidirse a publicar tales

escritos: la certeza de que no hay esfuerzo capaz de convertir esta obra fantasma en la obra de Roberto Bazlen. El texto de las *Note senza testo* queda siempre fuera. Tampoco me gustaría que todo esto se entendiera como el último apéndice del culto romántico de la obra-no-obra, de lo maravilloso inacabado, de la vida irreductible a la constricción de la forma. La parte de nihilismo romántico que movía a Bazlen era mucho más radical y le había permitido corroer también esa extrema imagen de ambigua salvación. Realizada esta *destructio destructionis* no quedaba sino dirigir la mirada más allá de las voluptuosas torturas de la literatura imposible.

En la antigua polémica entre el hombre del libro y el hombre de la vida, Bazlen representaba el hombre del libro que está por completo en la vida y el hombre de la vida que está por completo en el libro. Entre las muchas soluciones que le ofrecía el mundo destruido había elegido esta imposibilidad. «Es la época de los prólogos, la época de la obra, la época de los epílogos. (Pero nuestros moribundos no han sabido epilogar).»[90] Bazlen había crecido justamente entre estos epiloguistas no resignados al propio *papel*; era su terreno, el de los nacidos entre 1860 y 1910 (*él* era de 1902). En aquellos años se había realizado la irreversible y misteriosa transformación que Bazlen fijó concisamente en una nota: «Hasta Goethe: la biografía absorbida por la obra. De Rilke en adelante: la vida contra la obra.» [91] El proceso que se condensa en estas frases tiene orígenes y consecuencias lejanas. La *coacción* a la obra, justo en el punto en que alcanza la máxima intensidad, justo cuando la obra se desvincula de cualquier dependencia, revela también la mezquindad de su supuesto: ver la obra según la categoría del resultado y, en especial, como la proyección de un sujeto en un objeto. Eso marca la ruina de la *obra.; la sombra del Kitsch*, hasta entonces astutamente ocultada, se transforma en el cuerpo del arte. La obra pierde su estatuto porque, estrictamente hablando, no es resultado, no es proyección, no es

atribuible a un yo. Dos concepciones enfrentadas, que habían convivido largo tiempo en un vínculo equívoco, se escinden ahora de modo irremediable: la obra como *transformación de un material* se opone a la obra como *proyección en un objeto*. En la tradición de la alquimia, ambas concepciones todavía estaban conectadas: el *opus alchymicum* era al mismo tiempo acelerada maduración de los metales y también proyección, ejercicio demiúrgico. En la modernidad, en cambio, las dos posibilidades —ahora escindidas— se enfrentan cada una de ellas a una contradicción mortal: la obra como transformación de un material no debería fijarse jamás; la obra como proyección, una vez caído el poder vinculante del canon de la proyección —o sea la retórica—, queda confiada a la voluntad del yo individual, emancipado y miserable, la trampa más temible.

Forma parte, pues —y decisiva—, de la obra de Bazlen el *no haber producido una obra*. Lo que sí por un lado es, para quien no sabe ver más lejos, señal de esterilidad, por el otro es una afirmación sorprendente, una idea sobre lo posible. Las paradojas de la obra son graves y extenuantes; viven aún doctores sutilísimos en la materia que siguen recorriéndolas sin pausa, haciéndolas cada vez más transparentes, extremas, irresolubles. Naturalmente Bazlen conocía todo esto y no ignoraba su importancia; pero, en lo que lo concernía, con una actitud de maestro zen, les había dado la espalda y cambiado de dirección. «... Hubo un tiempo en que se nacía vivo y poco a poco se moría. Ahora se nace muerto; algunos consiguen volverse poco a poco vivos.»[92] Ésta tuvo que parecerle a Bazlen la obra más urgente: volverse poco a poco vivo. Una transformación sin fin que exigía una capacidad adivinatoria, no sólo la voluntad de transformación sino la *afinidad* con lo transformado: un chamán disfrazado con ropas burguesas, que no quería en absoluto ser reconocido, intervenía con ligereza y precisión en la red de las casualidades.

Entre las cualidades capitales de una obra, Bazlen incluía siempre la que él llamaba *primavoltita*: el ser por primera vez. Una invención, incluso minúscula, un gesto rápido, sólo por el hecho de aparecer por primera vez adquieren otro sentido y su irrelevante adición al mundo mueve su entero orden. Pero al momento siguiente el añadido ya ha perdido eficacia. También por este motivo Bazlen era tan ducho en el arte de quitar y quitarse el terreno de debajo de los pies, el don de hacer entender que no es indispensable apoyarse sobre algo, y que el apoyo puede impedir el movimiento. (El punto vacío es, entre otras cosas, aquello sobre lo que no nos podemos apoyar.) Y su movimiento era continuo, sin término ni dirección fija: un proceso de autotransformación en el que los elementos gradualmente resucitados seguían el movimiento poseidónico de flujo y reflujo entre un polo de complejidad algebraica, arrancado de la sustancia, y un polo de



elementaridad inmóvil, oculto en la sustancia. Ese proceso no era para contar o para escribir… y casi habría podido no dejar huella.

EL SUEÑO DEL CALÍGRAFO

EN ESTE sentido, escribir es un sueño más profundo, o sea muerte, y de la misma manera que no se extraerá ni se podrá extraer a un muerto de su tumba, tampoco a mí de noche de mi escritorio.

Kafka, *Cartas a Felice*

A partir del momento en que el joven Jakob von Gunten comienza a hablar del Instituto Benjamenta hasta las últimas líneas del libro, donde lo vemos prepararse para irse al desierto, no sabemos nada del tiempo. Todo puede haber ocurrido en días, meses o años; cualquier hipótesis es inútil, la duración eludida. Una diversa medida del tiempo es el auténtico muro que separa al Instituto del mundo. Faltan asimismo los indicios de las estaciones. Una sola vez Jakob observa que nieva..., e inmediatamente recuerda otra nieve, pero es la nieve visionaria que se le apareció en su visita a los «apartamentos interiores» del Instituto, una nieve de la que no se sabe en qué tierra ha caído. Sin embargo el subtítulo dice: *Un diario*. Estamos ante un proyecto, un ritmo; pero son heterogéneos al acontecer. «Una cosa es cierta: aquí falta la naturaleza.» Así se presenta el Instituto Benjamenta: vida sustraída al período, cielo más allá de la más lejana revolución de los astros y al mismo tiempo agua del abismo... La verdad es que Walser no estaba hecho para discriminar rigurosamente entre los espejos, él que ya consideraba un exceso la discriminación en general.

El Instituto se propone enseñar a servir. Los enseñantes «duermen, o bien han muerto, o sólo son muertos aparentes, o quizá están petrificados». Los alumnos no tienen gran cosa que hacer. Graban en la memoria los preceptos que regulan el centro. O leen el libro *¿Qué meta se propone la escuela para jóvenes Benjamenta?* Aprenden a comportarse; dedican horas a la repetición mímica de «todo cuanto puede ocurrir en la vida». No se imparten conocimientos específicos. Al principio, el joven Jakob cree que se trata de una confusión. Pero inmediatamente después cambiará, para siempre. Su fidelidad al Instituto, la distancia con cualquier otra forma de vida irán siempre en aumento. «Lo que entonces me parecía ridículo e idiota, hoy me parece bello y decoroso.» Al final, en la ruina del Instituto, el fidelísimo Jakob será el último en abandonarlo. Se ha producido una transformación, suscitada por una enseñanza. «Allí, en la escuela, había una gran cantidad de nociones; aquí hay algo del todo distinto. A los alumnos se nos enseña algo completamente diferente.» ¿Y qué es eso «completamente diferente» que Jakob encuentra en el Instituto?

Más adelante descubriremos crípticas huellas, resonancias ilimitadas, remolinos prehistóricos... Pero al hablar de Walser es obligatorio referirse en primer lugar a su estilo, que es un continuo entrar y salir del camino, que nos aleja rápidamente de cualquier sentido oculto o evidente y se remansa sólo al aproximarse a la quietud de lo insignificante. Escribir ha nacido del garabato y a él debe volver. Con Walser recorremos continuamente este círculo.

Al igual que Jakob von Gun ten, también Walser sólo puede respirar «en las regiones inferiores»; dirige su mirada sobre todo a los acontecimientos minúsculos, a la vida diseminada, a todo lo que es irrelevante; su tono será ligero o pueril o divagante: el tono de las cosas que pasan y se borran por sí solas. A Walser el símbolo no le merece más que una sonrisa desdeñosa. Al fin y al cabo, relacionar un sentido con otro sería para él una fatiga tremenda..., y considerar luego estable aquel vínculo, una pedante falta de delicadeza. Cierto que algunos de los títulos de sus prosas parecen anunciar grandes temas: *Algo sobre Jesús, César, Ensayo sobre Bismarck, El hilo rojo* (de la historia)... Pero en tales casos la burla será mejor aún. Tras el impulso de unas pocas palabras iniciales que parecen anticipar observaciones graves y panorámicas sobre el mundo, con una oscilación repentina, una finta que con los años se irá haciendo más violenta, revelando a veces algo de su oscuro significado, Walser se repliega a las primeras cosas pequeñas, o por lo menos extrañas, que encuentra asociables, y a partir de allí comienza a derivar hacia un arbitrario punto final, sin que ya nada nos recuerde por qué majestuoso camino habíamos caminado al inicio.

La ininterrumpida ironía de Walser —última descendencia-de los grandes románticos— presupone la certeza de la superfluidad de la palabra. De ahí el predominio de la cháchara. *Aquí se charla* es el título de un escrito breve de Walser, y podría ser también la máxima de toda su obra. Walser emplea la cháchara laberíntica, una defensa a base de murmullos y arabescos contra la amenaza del Minotauro, un encantamiento del lector, destinado a encubrir la desaparición del autor. Difícilmente podrá evitar el equívoco total sobre Walser quien no reconozca que cada una de sus palabras supone una catástrofe anterior. Algo ha cortado amarras, el bajel alucinante de la prosa de Walser avanza sin tripulación, sigue los impulsos que vienen de cualquier parte; el curso vagabundo de las asociaciones no permite pensar, evidentemente, en una voluntad libre, sino más bien en la móvil receptividad de la materia.

La romántica: Tiempo atrás iba más despeinada y era más espontánea. El orden me hizo perder el sonido. Y se desvanecieron en

mí una grandeza, una libertad, una agilidad, que sin embargo ya creía mías. Al pulirme recuperé en mí la esencialidad, pero con el resto de mi yo combino aún todos los colores.

R. Walser,
Kleines Theater des Lebens

Impaciente ante cualquier significado e indulgente ante cualquier amaneramiento, Walser leía noveluchas para tener luego el placer de contar de nuevo su trama, con el añadido de algún detalle, con el que su invención se consideraba ya satisfecha.[93] En los millares de páginas de sus «prosas breves» ha hablado de todo sin juzgar nada; o, mejor dicho, dando a entender siempre que el juicio debía quedar preterido al instante de la improvisación. Su tacto, calidad que poseía en medida extrema, le impedía atrihuirse convicciones sólidas. Sobre la impasible superficie de esta nada, Walser ha dado rienda suelta al lenguaje, furtivamente, como único confidente, con una falta de escrúpulos que sus más feroces y voluntariosos contemporáneos difícilmente habrían igualado. «Cuando me abandonaba completamente al escribir, las personas serias encontraban tal vez el hecho un poco cómico; pero yo estaba experimentando en el terreno lingüístico con la esperanza de que el lenguaje ocultara alguna ignota viveza, que habría sido una alegría despertar.»[94]

Walter Benjamin habló, a propósito de Walser, de la «inhumana e imperturbable superficialidad» de sus figuras. [95] Tan imperturbable, que Walser desalienta continuamente a quien quiere buscar secretos en sus escritos, y en especial los secretos de su novela secreta: si, a varios años de distancia, él recordaba *Jakob von Gunten* como su libro más querido, aunque quizá también «un poco temerario»,[96] probablemente era por el temor de, pese a todo, haber revelado demasiado en su fábula. Descubrir a Walser es algo así como para Jakob von Gunten descubrir el Instituto Benjamenta: se pasa de la sospecha del engaño a la certidumbre del misterio y finalmente al descubrimiento de que el centro de ese misterio es su casi total identidad con el engaño. Jakob descubre que detrás de la fachada del Instituto no hay realmente un pensamiento: «¿Lo que hay aquí es algún plan general, un pensamiento? No, nada.» El secreto de los Benjamenta, y también de Walser, es la *fuga del pensamiento.*

En el Instituto el tiempo está en suspenso, pero no suprimido. En aquel miserable recinto, Edén camuflado, ya nadie sabe contar el tiempo, absorbidos todos en una común modalidad de la no conciencia. Se trata de un tipo anormal de sueño; esa ausencia que Jakob comprueba en sus enseñantes y en el mismo Benjamenta. Y

éstos le dicen: «Jakob, ¿verdad que te sorprende un poco la indolencia con que pasamos la vida en el Instituto, como si tuviéramos la mente ausente?» Ante el escándalo de semejante comportamiento Jakob inicia una rebelión, inmediatamente retirada: más adelante entenderá que esa especie de sueño es el resultado supremo de la enseñanza. Como observará Jakob: «Mire, actualmente la religión ya no vale nada. El sueño es más religioso que toda su religión. Tal vez cuando uno duerme es cuando está más cerca de Dios.»

El Instituto Benjamenta es el lugar diametralmente opuesto a la «provincia pedagógica» de Goethe; sabemos, por otra parte, que Walser amaba mucho y estudiaba los *Wanderjahre.*[97] En lugar de formar una personalidad, como se diría en la jerga pedagógica, el Instituto la deshace y disocia. El obstáculo que deben superar los alumnos es la conciencia misma. Por ello se ejercitan en la repetición vacía, en la obediencia mimética: aceptan cualquier orden externa para sustraerse a la coacción de pensar. Tienden a reducirse a cero — al final Jakob podrá decir «Y si me hago pedazos y acabo mal, ¿qué se romperá, qué se perderá? Un cero»— y este sujeto-cero sabe que no tiene nada propio; por eso es el perfecto servidor: sabe, sobre todo, que los propios pensamientos no le pertenecen. Las primeras razones, y también las menos importantes, que convencen al joven Jakob von Gunten del grave sentido de la enseñanza practicada en el Instituto están relacionadas con la sociedad. Ultimo vástago de una arruinada familia aristocrática, Jakob es propenso a entender que, en un mundo donde todos se reivindican libres y todos son siervos —¿acaso los aparentemente más libres no son también «esclavos, dominados por una idea del mundo fastidiosa, grosera, fustigadora?»—, la obediencia indiferenciada reconstruye esa última asimetría que es señal imprescindible de la soberanía. Invirtiendo la tesis de Hegel, en el reino de la esclavitud el soberano sólo puede querer ser *no* reconocido, acercarse a lo inexistente y a lo invisible, según el modelo que Jakob identifica en su perfecto compañero Kraus: «Kraus es una auténtica obra divina, una nada, un siervo.»

Pero, en la enseñanza del Instituto, esto sólo es propedéutica: los alumnos no se preparan para entrar en el mundo, sino para salir de él sin ser vistos. Tiempo y vigilia componen el mundo: se intentará suspenderlos. Y para operar esta conmoción muda y fugaz, la primera arma es la repetición ininterrumpida, la categoría de lo perpetuo, híbrido pasaje entre la medición del tiempo y el continuo indivisible. Sustraído cualquier gesto a su función, todo se vuelve ejercicio, erosión del sentido, reconquista del automatismo, sabotaje de la función simbólica: «Los ojos sirven de trámite a los pensamientos, y por eso los cierro de vez en cuando para no estar obligado a pensar.»

Al fin, una declaración de principios: «Si los pensadores supieran cuántas cosas corrompen… Alguien que se dedica a no pensar hace algo; pues bien, ese algo es justamente lo más necesario.»

Und gesellt sich zum Verborgnen,
Zu den Lieblingen des Schlajes[98]
Goethe, *Siebenschldfer*

En una antigua leyenda de origen cristiano —que ha dado pie durante siglos a la especulación islámica, tras haber sido acogida en la enigmática Sura XVIII del Corán, la *Sura de la Caverna*— encontramos aquel sueño que ha despertado ambiguo y contrahecho, pero secretamente fiel, en la novela de Walser. Se trata de la historia de los Siete Durmientes. Una recóndita galería subterránea une los «apartamentos interiores» del Instituto Benjamenta con la caverna de Éfeso: en la cadena de testimonios que forma la historia del mito, el último, el más próximo, es tan discreto como para hacerse irreconocible, cual si la genealogía de los dioses se hubiese contraído en una letanía infantil. El nexo entre sueño y suspensión del tiempo aparece ahora en la perspectiva, no ya de la vida del colegio, sino de la historia del cosmos. Fugitivos de la persecución del emperador idólatra Decio, los siete jóvenes efesinos refugiados en la caverna duermen incorruptos durante 309 años. Su despertar es la más violenta anticipación escatológica que el orden del mundo pueda permitir a los hechos: después de que uno de ellos regrese entre los hombres para «buscar a quien tenga la comida más pura» (XVIII, 19) —y testimoniar involuntariamente el prodigio, garantía de la resurrección de los cuerpos—, los Siete morirán.

«El tiempo sólo es representable por medio del movimiento; cuando no se advierte ningún movimiento, no se advierte el tiempo, como en el caso de los Siete Durmientes», escribió Avicena (*Naját*, 189). Pero el tema era ya una variante y siguiendo sus migraciones podemos remontarnos a la prehistoria. Hay un pasaje en Aristóteles que corresponde a esas palabras de Avicena: «Por consiguiente [el tiempo] no carece de cambio; en realidad, cuando nuestra conciencia no experimenta cambios, o no los advierte, no nos parece que el tiempo pase, de la misma manera que no se lo parecía, a su despertar, a aquellos que, según el mito, yacen en Cerdeña junto a los héroes: juntan, en efecto, el momento de antes con el momento de después, y lo convierten en uno solo, aboliendo el intervalo que no ha sido percibido» (*Fis.*, 218 b 21). Aristóteles alude aquí, según Simplicio, a otra variante del mito de los *durmientes incorruptos*[99], la historia de los nueve hijos de Heracles y de las Tespiadas, que murieron en Cerdeña y allí permanecieron intactos sus cuerpos, con un aspecto semejante al

de hombres dormidos. El pasaje alude después, presumiblemente, a una práctica de *incubatio* en aquellos cuerpos.[1] Pero ésta sólo es una de las muchas ramificaciones del tema que podemos encontrar retrocediendo y avanzando en el tiempo. Hay, en especial, un denso contexto de fuentes [100] que relacionan a los Siete Durmientes con Canopus, una estrella próxima al Polo Sur celeste, pertenecientes a la constelación de la Nave de Argos..., la nave en que —según la tradición islámica— habrían embarcado los Siete Durmientes. Al vaivén de las olas en el abismo celeste, movimiento fuera del movimiento, se referirían algunas palabras del Corán: «Los habrías creído despiertos y sin embargo dormían, y nosotras los volvíamos hacia la derecha y hacia la izquierda» (XVIII, 18). En la misma región del cielo,[101] y no en una Ogigia inútilmente buscada en los mapas terrestres, residiría el dios de la Edad del Oro, Cronos, ahora destronado: «Porque el mismo Cronos duerme confinado en una profunda caverna de roca, que resplandece como el oro; duerme el sueño que le ha sido urdido por Zeus como atadura, y los pájaros que vuelan sobre la cima de la roca le traen ambrosía y toda la isla está invadida por la fragancia que baja de la roca como de una fuente» (Plutarco, *De facie in orbe lunae*, 941 F). Sin embargo, su sueño sostiene el mundo; inmerso en el sopor, en efecto, sigue «vigilando toda la creación» (*Orphic. Fragmenta*, ed. Kern, n.° 155).

De seguir avanzando por los laberintos de la simbólica llegaríamos, finalmente, a la oposición entre los dos Polos celestiales, en la que el Norte es partidario de la vigilia perfecta y el Sur del sueño divino que sostiene el mundo, conectados uno y otro con Saturno, el que aguanta el cordón umbilical que envuelve cielo y tierra, [102] pero opuestos en el sentido, de acuerdo con la inversión cósmica, como las dos mitades comunicantes de una clepsidra.[103] A las siete estrellas de la Osa, luces extracósmicas, están asociados los siete *Abdál*, «misteriosos personajes que, de ciclo en ciclo, se suceden sustituyéndose entre sí...; ellos son los ojos a través de los cuales el Más Allá contempla el mundo»:[104] los Siete Durmientes son acogidos en la Nave de Argos. Custodios mágicos, protectores de influencias maléficas, unos de la vigilia iniciática, otros de los navegantes *enterrados vivos* en la tempestad.[105]

La *onda mnémica*, según la fórmula de Aby Warburg, que ha arrastrado a Walser, sin ninguna comprobada o supuesta referencia consciente, a elaborar una nueva variante del tema de los *durmientes incorruptos*, ha revelado una vez más el rasgo esencial de aquel mito, la *suspensión del tiempo*, dejando sumergida, en cambio, la grandiosa construcción cosmológica que lo sostiene. No podía ser de otra manera: no sólo por la obvia razón de la falta de conciencia de Walser,

sino justamente por el sentido suplementario que con él alcanza ese mito. «Aquí falta la naturaleza», dice Jakob en el Instituto; está excluida la referencia a cualquier orden: el éxtasis nihilista presupone la indeterminación de los significados y con ella se satisface. Pero en esta desaparición del sentido y en la acronicidad del acaecer regresa precisamente a la categoría que encuentra su suprema demostración en la historia de los Siete Durmientes: el puro abandono, en que el Islam identifica su propia esencia; ese abandono que, por el contrario, ve con suspicacia la tradición cristiana, pues para exorcizarlo lo ha referido a la herejía quietista, y que por ello se manifiesta dentro del cristianismo en formas heterodoxas, como en Molinos o en Jean-Pierre de Caussade. Eso explica, también, por qué en Occidente apenas se haya especulado sobre este tema de los Siete Durmientes, mientras la leyenda se transmitía casi siempre en ingenuas versiones poéticas, a veces deliciosas, como en el caso del poemita anglonormando de Charbry.[106]

Como han mostrado los reveladores análisis de Louis Massignon,[107] el sueño de los Siete Durmientes es una imagen de la espera escatológica, que rechaza cualquier participación discursiva. Así los alumnos del Instituto, en la última versión de la imagen —infantil, minúscula, pero perfectamente acordada—, saben «una sola cosa precisa; ¡esperamos! Éste es nuestro único valor». Sólo eludiendo por completo el orden del discurso, encerrada en un mutismo letárgico, la experiencia se transforma en un pródromo del *Ahora*, único «instante perfecto, autosuficiente», mientras que cualquier otro momento de la conciencia común sólo puede estar escindido, remitir a su cumplimiento futuro, en el retraso:[108] «Así pues, hemos borrado sus huellas para que se sepa que la promesa de Dios es verídica y el Ahora indudable» (*Sura de la Caverna*, 21). La conciencia se reduplica perdiéndose *de un cierto modo* —«... un cierto tipo de sueño es útil, aunque sea por el solo hecho de que lleva su vida específica»—, [109] de la misma manera que no poder hacer una cosa, para los alumnos del Instituto Benjamenta, «es como hacerla doblemente en algún otro modo».

Por consiguiente, uno de los muchos sentidos de la historia de los Siete Durmientes es la retorsión de la vigilia contra sí misma. Si el estado común de los seres es una vigilia ficticia que significa sueño, el sueño de los Siete Durmientes es una vigilia más allá de la vigilia, en la que se realiza míticamente una posibilidad que la constitución de lo viviente prohíbe: la indiferenciación entre la vigilia y el flujo del acontecer, que la conciencia está *obligada* a contemplar. Los Siete Durmientes no tienen medida del tiempo porque viven en una corriente que es al mismo tiempo el enumerante y el enumerado.

«Yo soy un rey destronado», le dice en cierta ocasión a Jakob el malhumorado Benjamenta, ese gigante ambiguo, ese hombre ausente, que lee los periódicos murmurando, que no tiene «nada de hermoso, nada de magnífico», pero que deja entrever tras de sí «largas vicisitudes, graves golpes del destino»; hasta el punto de que para Jakob es «este elemento humano, este elemento casi divino el que lo hace hermoso».

Benjamenta es Cronos, primer modelo de rey destronado, dios de la Edad de Oro, que los dioses sucesivos han relegado, de acuerdo con la aparente incoherencia de los grandes mitos, a veces a la hórrida caverna del Tártaro, y otras a la caverna que destila ambrosía de la isla feliz de Ogigia. Pero en ambos casos *sepultado*, como Benjamenta dice de sí mismo: «Yo me había incluso... sepultado aquí.» Y Ogigia es al mismo tiempo isla feliz e Isla de los Muertos.[110] La faz de Cronos que se nos muestra por vez primera en Benjamenta es la que la tradición más reciente ha reproducido con tanta frecuencia: la siniestra melancolía, el viejo que encierra en sí el saber sobre *numerus, mensura, pondus* y el poder de la ruina, el *praefectus carceris*, señor de la expoliación. Pero el Instituto Benjamenta también es la feliz Ogigia, donde Cronos aguarda en el sueño la extrema revolución (de los astros) que restablezca su orden, la tierra resplandeciente de la primera edad. Detrás de las miserables escaleras y los pasillos del Instituto se vislumbra «un viejo jardín abandonado», donde los alumnos no pueden entrar, aun conociéndolo: «En nuestro Instituto Benjamenta hay muchos jardines más. Ir al verdadero jardín nos está vedado.» Un día, «si alguno de nosotros fuera, o mejor aún, hubiera sido protagonista heroico de alguna empresa valerosa a riesgo de su vida, sería autorizado (así está escrito en nuestro libro) a cruzar el pórtico de mármol adornado con frescos que está oculto entre la fronda de nuestro jardín; y allí una boca lo besaría». Sobre el sonido repentino de *La flauta mágica*, se abre e inmediatamente se cierra el paraíso saturniano.

Est ignota procul nostraeque impervia menti, vix adeunda deis, annorum squalida mater, inmensi spelunca aevi, quae tёmpora vasto suppeditat revocatque sinu. Complectitur antrum, omnia qui placido consumit numine, serpens perpetuumque viret squamis caudamque re duct am ore vorat tácito relegens exordia lapsu.

CLAUDIANO, *De Consulatu Stilichonis*, 424-30

La única escena realmente visionaria de *Jakob von Gunten* es la visita a las «estancias interiores» del Instituto, donde Jakob sigue la varita de Lisa, hermana de Benjamenta, mediadora mágica. La rareza del suceso queda, como siempre en Walser, disminuida y volatilizada

por el tono de la narración, que es como de quien cuenta un hecho verdadero pero avisando a cada instante de que está, probablemente, mintiendo. Ello no quita nada a la precisión: esta vez es la oscuridad de la caverna cósmica la que se abre plenamente. «Tenía la impresión de estar en el centro de la tierra»: humedad, frialdad, oscuridad. Asociada de Benjamenta-Cronos, Lisa asume aquí el papel de Adrastea, nacida «de la previsión y de la ineluctabilidad» (*Orphic. Fragmenta*, ed. Kern, n.° 105), unida al antiguo dios en la conducción del mundo.[111] Durante el regular recorrido iniciático a que Lisa somete a Jakob —sumergiéndolo en la «hoguera de luz», en «criptas y deambulatorios», guiándolo finalmente por la «pista de hielo o de cristal»— una frase suya resume la enseñanza: «Hay que aprender a amar la necesidad, a cuidar de ella.» El lector, aunque acostumbrado ya a la *bufonería trascendental* de las diversas frases gnómicas que en el Instituto aparecen a cada paso —«Poco, pero a fondo»; «Las manos son la prueba palmaria de la vanidad y concupiscencia humanas», y otras más—, consigue darse cuenta con dificultad y desconcierto de que pocos años antes algo muy semejante había sido enunciado por Zaratustra acerca de la necesidad. Pero la maga Lisa es una necesidad que está a punto de deshacerse, que está minada: el cosmos que su hermano y señor ha urdido en el Instituto es una imagen frágil, un cómputo provisional y al mismo tiempo rígido. El rey destronado deberá seguir emigrando.

Todas estas comparaciones pueden parecer por más de una razón irreverentes, y es probable que el propio Walser se sorprendiera más que nadie de ver circular dioses y astros por su *Jakob von Gunten*: entre las numerosísimas palabras que ha utilizado, difícilmente aparece el término «mitología». ¿Y qué? El texto tiene una vida autónoma que su autor no conoce: de eso, por lo menos, Walser no ha dudado jamás. Pocos autores han conseguido borrarse con tanta perfección, encapsulados en sus propias palabras, dichosos de la propia invisibilidad; pocos autores han estado tan seguros de la autosuficiencia de la escritura..., y hoy son muchos los dispuestos a creer en ella como en un nuevo edicto. Pero no basta: el salto debe ser doble; no se trata sólo del texto, sino de la vida autónoma de las imágenes. A traición, «como un ladrón nocturno», irrumpen las imágenes. No se hace mitología llenando páginas y páginas con los nombres de los dioses, según una ilusión que desde Spitteler y Däubler llega hasta nuestros días; pero tampoco se puede estar seguro de evitar la mitología administrando la prosa con gracia disgregadora, en la radical indiferencia del sentido, en la extinción de la voluntad. Diríase, incluso, que semejante práctica puede ser un reclamo de imágenes. Pero sería demasiado triste ver en esto una regla: lo

involuntario se revelaría, entonces, un mero subterfugio de la voluntad. Walser, en cambio, nos da a entender que lo cierto es lo inverso.

Una oscura consunción mata a Lisa: con ello se consume el Instituto, inestable experimento de salida del eón. Falta ahora el espacio protector. La muerte de Lisa obedece a una culpa del hermano: el rescate de la culpa está en Jakob. Con estos dos movimientos se disuelve el Instituto y se abre la vía del desierto para el viejo y para el joven. Últimos sobresaltos saturnianos: Benjamenta intenta estrangular a Jakob y a continuación besarlo. Saturno, *Mercurius senex*, como decían los alquimistas, quiere recomponer su imagen entera, vasta, sin edad, su «pensamiento curvo», disolver la vana rigidez del viejo: «*Saturnus cum sit senex, posse fieri puer fingitur*» *(fiythogr. Vatic.*, Ill, 8). *Senex* y *puer* se transforman, convirtiéndose cada uno de ellos en guía del otro. Jakob parece poseer por naturaleza las virtudes fomentadas por el Instituto, y por ello no necesita quererlas. Benjamenta, por el contrario, se hunde ante la contradicción de haber *querido* sepultarse en la no voluntad. Recintos extraños al mundo y ocultos en el mundo no son admitidos. Pero todo se disuelve al final, una vez más en el sueño. De noche se le aparece a Jakob una nueva tierra, la auténtica tierra walseriana: «Era naturaleza y no lo era, imagen y cuerpo a un tiempo.» Y, disimulada en la exquisita y ridícula fantasía medio-oriental de Jakob, se presenta la última máxima que sella y absorbe las precedentes: «Deja de explicar.» La pareja patafísica, imaginaria, Benjamenta-Saturno y Jakob-Mercurio inicia ahora su viaje; jamás volverán a contarnos la extrema evasión: «Era como si hubiéramos escapado para siempre, o por lo menos durante un tiempo bastante largo, de eso que se suele llamar civilización europea.» Es verdad, en cualquier caso, que no irán a Samoa, donde Walter Rathenau —con un gesto de opereta, atribuible sin duda al Arnheim de Musil— habría pensado buscarle un empleo a Walser que le permitiera vivir como artista independiente. Estas invitaciones recibieron por parte de Walser una respuesta que es un perfecto ejemplo de su idea de la etiqueta: «Se lo agradezco, pero considero superfino que se me lleve del brazo. El mundo tiene miles de años y abunda en perspectivas inesperadas.»[112] Los viajes de Walser fueron siempre inmóviles. Como ya había dicho en su primera novela, *Geschwister Tanner*: «¿Acaso la naturaleza va al extranjero?»

El Instituto Benjamenta es una provisional regresión de la utopía a sus orígenes cosmológicos, que aniquilan su concepto; desaparición por agotamiento de la pareja de contrarios cultura— naturaleza, nuestro insolente documento de identidad, en un mundo intermedio

de puro fluido, nueva *natura nymphydidica*, donde los signos de identificación del individuo, o del grupo, pero sobre todo de la especie, se agotan en ese sueño que es un tópico biológico, reabsorción de la conciencia en lo que la nutre. Pero precisamente por ello no sorprende que muchos hayan visto en el Instituto Benjamenta la imagen de la opresión, una de las muchas figuras de la sociedad malvada. En realidad el equívoco está justificado: la sociedad peca actualmente *de exceso de espíritu*, disuelve la letra, de acuerdo con una infernal afinidad con los ejercicios del Instituto. La sociedad se ha vuelto un solo cuerpo esotérico, pero sin cobertura, en el que hasta lo más tremendo y secreto se presenta a diario como una común banalidad. Nadie ve, que participe de su luz: tan cerrada en su rigor por ocultarse igualmente de sus jefes y de sus novicios, arrincona en la misma pared a dominadores y dominados, igualmente desconocedores de que no pueden saber lo que están obligados a hacer. La gran crítica de la cultura, el eje que va de Nietzsche a Adorno, y hoy sobrevive casi siempre en variantes espurias, había establecido un retrato preciso del *hombre nuevo*: fundamentalmente mediocre, buen material moldeable para los experimentos de la sociedad. Pero sólo en escasos desgarrones había previsto la deslumbrante parodia en que se transformaría la mezcla del todo: ciudad de diamante, tautología estriada por la multitud de opiniones, y esas opiniones pesadas por un orfebre invisible, para que la suma de todos los desórdenes sea el equilibrio mejor; «mosquitos de la subjetividad», escribía Hegel, destinados a arder en el gran fuego central de la repetición. Al término de una larga oposición a la naturaleza, casi sin precedentes en el índice de las sociedades por la tosquedad de las mediaciones establecidas, la nueva sociedad sin nombre —el único que se le ha dado hasta ahora es burlonamente inadecuado: industria— tiende a sustituir a la naturaleza: hecha autosuficiente, se asimila a la que es la única imagen accesible de la autosuficiencia. La misma naturaleza se concibe como un caso especial del inmenso funcionamiento, que no quiere un fin sino una jaculatoria, máquina mística capaz de prescindir de cada una de sus partes, de ignorar a sus ejecutores, última estilización del poder, presente por difusión y por contagio, como en el origen: los nombres son únicamente sus precarios soportes, perros de paja.

Cuenta Max Brod que un día Kafka apareció de improviso en su casa para hacerle partícipe de su entusiasmo por *Jakob von Gunten*. Cuenta también que a Kafka le gustaba leer en voz alta los escritos de Walser y que le producían una gran hilaridad...,[113] una hilaridad que recuerda la del mismo Kafka y de sus amigos con la lectura del *Proceso*. Añadamos, por último, que en su despacho Kafka tenía un

superior, llamado Eisner, que encontraba cierto parecido entre Kafka y Simon Tanner, el protagonista de la primera novela de Walser: [114] hoy este detalle suena a antigualla. La afinidad entre Kafka y Walser fue descubierta por Musil, en una crítica de 1914, donde Kafka es considerado, injustamente, un «caso especial del tipo Walser».[115] Es verdad que resulta posible encontrar textos de Kafka y Walser que parecen empalmar naturalmente unos con otros. Cuando, en *Jakob von Gunten*, se dice que «en un ejercicio sencillísimo, en cierto modo estúpido, hay mayor beneficio, más nociones verdaderas que en el aprendizaje de un gran número de conceptos y significados», encontramos inmediatamente en palabras de Kafka el ejemplo de lo que Walser quería decir: «Enclavar una mesa con oficio paciente y minucioso y al mismo tiempo no hacer nada, y no sólo que se pueda decir: "Para él no es nada enclavar", sino "Para él enclavar es un auténtico enclavar y al mismo tiempo nada…", con lo que la acción de enclavar se tornaría más audaz, aún más decidida, aún más real y, si se prefiere, aún más loca.» En Walser, como en Kafka, sopla el viento prehistórico de las Montañas Heladas. Pero si Kafka, con dureza, convirtió cada vez más el escribir en una confrontación continua con el poder —«Entre todos los poetas Kafka es el mayor experto del poder»—, [116] Walser era demasiado lábil e insustancial para atreverse a tanto, rendido sin remedio antes de dar el primer paso: debe de haberlo sabido desde siempre, si una sola vez en su vida de escritor —con *Jakob von Gunten*— afrontó lo que a continuación lo aniquilaría lentamente. Las prosas breves de los últimos años son rápidos, y con frecuencia espléndidos, intentos de fuga: fuga por disociación. Mientras Kafka ha dejado varios testimonios, al mismo tiempo grandiosos y embarazosos, de su crónico enfrentamiento con lo que todavía definía como «la vida», Walser ha fingido siempre hablar de sí mismo, sin confesar en realidad una sola palabra. «Nadie está justificado a comportarse conmigo como si me conociera»:[117] estas palabras firman tácitamente *in limine* cada texto de Walser. En su incalculable indefensión, jamás abandonó a Walser la fuerza del callar. Su fiel amigo Cari Seelig, que no dejó de visitar a Walser en las diferentes clínicas psiquiátricas donde pasó los últimos veintiocho años de su vida, cuenta un episodio en el que vemos reaparecer por un momento la sombra del Instituto Benjamenta: «Jamás olvidaré aquella mañana de otoño en la noscabo del trabajo pues, al contrario, aquel cansancio parecía favorecerlo». A la inversa, Benjamenta fracasa por haber *querido* establecer en la gran ciudad la cámara amurallada del sueño. Tendrá que ir más lejos. Tanto K. como Jakob están prendidos por un viaje en el que no se llega jamás.

Si se entiende al margen de cualquier contexto moral, la

abyección es el placer turbador de unirse a lo dado, sea lo que abyección prescinde siempre del sentido y obedece únicamente a la presencia, para asegurar la separación del ausente; la suma de las acciones posibles es abarcada de una vez por todas; y a partir de entonces comienza un proceso de envilecimiento de todo lo que pueda recordar la elección de un yo. Un vicio de esta clase tiene pocos devotos; Walser es uno de ellos. Este es el origen último de la gran obsesión que recorre su obra y su vida: servir. El disfraz del servidor como posibilidad suprema de vida aparece en todas las novelas de Walser, de los *Geschwister Tanner* al *Gehülfe, al Jakob von Gunten*, hasta la novela perdida *Theodor* (1921), de la que sólo nos queda un hilarante capítulo;[118] y sabemos que, entre sus variados oficios, Walser buscó siempre papeles de subalterno y, como más alta aspiración, de criado.

De la misma manera que Enoch/Elías, según Ibn 'Arabl, se animaliza totalmente, y por ello pierde incluso el don de la palabra, persiguiendo con ello una revelación muda de sí que parece negada al humano;[119] o como el Lord Chandos de Hofmannsthal, también enmudecido, se fija en una vertiginosa parálisis —«Incluso mi propia gravedad, la cerrazón habitual de mi cerebro me parece algo; siento en mí y alrededor de mí un juego contrastado, fascinante e incluso infinito, y no hay ninguna entre las materias contrapuestas en la que yo no pueda trasvasarme. Me parece entonces que mi cuerpo consiste en puras cifras que me abren cualquier cosa»—;[120] así Walser, por mera fuerza disociativa, y ciertamente sin pretender jamás la menor revelación, tiende paciente mente todos los hilos que pueden dar a su yo una dignidad o una consistencia; se asimila al cero, que puede ser sumado a cualquier elemento sin modificarlo, salvo por el hecho de aproximarle una sospecha de nulidad. Y si la abyección tiene un signo, éste es precisamente el cero. Jakob, el ágil doble de Walser, dice: «Nada me causa mayor placer que dar una falsa imagen de mí a los que he encerrado en mi corazón... Por ejemplo, imagino como inmensamente bello morir en la terrible conciencia de haber ofendido y colmado de las peores opiniones respecto a mí lo que más quiero en el mundo.» Y finalmente alude de pasada al placer que proporciona semejante arriesgado modo de vida: «Qué extraña depravación, alegrarse secretamente al ver que se nos roba un poco.» Para Walser la forma literaria de lo abyecto es la glosa; también ella «representa una depravación», sin duda reprobable en relación con la «moralidad literaria». La glosa atrae a Walser porque «opera en todas las direcciones»,[121] se define por la indiferencia frente a los impulsos, inutiliza cualquier perfil, se duplica continuamente, es múltiple, errática.

Entre uno y otro de sus numerosos empleos de subalterno —entre otros dependiente de librería y pasante de abogado, empleado en dos bancos y en una fábrica de máquinas de coser, finalmente criado en un castillo de Silesia, con una voluptuosidad que sólo los lectores de *Jakob von Gunten* podrán entender— Walser se retiraba de vez en cuando, en Zurich, a la «Cámara de escritura para desocupados» (el nombre parece walseriano pero es verdadero) y allí, «sentado en un viejo taburete, de noche, a la débil luz de una lámpara de petróleo, se servía de su linda escritura para copiar direcciones o hacer otros trabajos semejantes que le habían confiado tiendas, asociaciones y particulares».[122] No sólo este rasgo, sino toda la existencia de Walser nos llevan al Bartleby de Melville, el impecable escribiente que no revelaba nada y no aceptaba nada, salvo galletas de jengibre. En estos seres vegetales, camuflados en las ropas del hombre normal —«*I'm not particular*», le gustaba repetir a Bartleby—, habita la negación. Mucho más radical por inadvertido, los aparatos no detectan el aliento destructivo: para muchos, Walser sigue siendo una figura familiar; se ha llegado incluso a escribir que su nihilismo «sigue siendo *frágil* y doméstico, burguesa y helvéticamente bonachón».[123] Y, por el contrario, es un hombre remoto, una vía paralela de la naturaleza, un filo casi indiscernible. La obediencia de Walser, al igual que la desobediencia de Bartleby, presupone un corte total. Una carencia originaria los sustrae a la ecumene de los comulgantes, y esa carencia es su riqueza. Soberanos, no hacen nada por ponerle remedio y ni siquiera por comentarla. Copian, transcriben cartas que los atraviesan como si fueran una placa transparente. No enuncian nada propio, no quieren modificaciones. «No me desarrollo», dice Jakob en el Instituto; «No quiero cambios», sentencia Bartleby. En su afinidad se descubre la equivalencia entre el silencio y una cierta utilización ornamental de la palabra. En los millares de páginas escritas por Walser —obra indefinidamente extensible, elástica, carente de esqueleto, cháchara prolongada para ocultar la carencia de cualquier paso hacia adelante en el discurso— resuenan continuamente, sin ser jamás pronunciadas, las palabras de Bartleby: «Prefiero que no.»

EL CARÁCTER EGIPCIO DEL ARTE

LA GRAN época de la estética moderna es muy breve: abierta con la *Crítica del juicio* de Kant, se cierra con la *Estética* de Hegel. Después habrá que buscar las iluminaciones sobre el arte más bien por atajos y caminos transversales: alguna línea de Baudelaire o de Nietzsche, una carta de Mallarmé, aforismos de Kraus, maldades de Valéry, destellos de Benn. Hoy, finalmente, la estética parece servir sobre todo para mantener ocupadas a las instituciones universitarias. Adorno es uno de los últimos eslabones en esa genealogía de escritores que han sabido hablar del arte después de que fuera proclamada su muerte, como aparece en tantas páginas de sus obras supremas: *Minima moralia*, la *Filosofía de la música moderna*, el *Mahler*, algunos ensayos de las *Noten zur Literatur*. Maestro en el arte de la oblicuidad, Adorno tocaba los problemas estéticos como de puntillas: por ello resulta mucho más desconcertante su última obra, publicada como fragmento póstumo en 533 páginas de escasos párrafos, bajo el título de *Aesthetische Theorie.*

Abrimos el libro y nos encontramos con un perpetuo aflorar de arenas movedizas —y tal vez sea esto la dialéctica para Adorno—, reunidas en una especie de traspuesta verborrea beckettiana (y la obra, en realidad, debía estar dedicada a Beckett). El horror al origen, que domina todo el pensamiento de Adorno, le obliga también a no aceptar que su desmesurado discurso tenga un inicio: «Se trata simplemente de esto: de mi teorema, según el cual no existe un *primum* filosófico. Se deduce también que no es posible constituir una ilación argumentativa acorde a la habitual progresión gradual, sino que, por el contrario, se debe montar el todo mediante una serie de complejos parciales, del mismo peso, en cierto modo, y ordenados concéntricamente al mismo nivel; porque es la constelación, y no la sucesión, lo que da la idea.» Esta es la perfecta descripción de la forma arquetípica de la *Aesthetische Theorie,* sólo en parte, aunque espléndidamente, manifestada.

Pero el libro también puede ser descrito de manera contraria: como un sistema de la estética, de vasto aliento e inmensa ambición, continuamente avergonzado de sí mismo. Macizas paredes maestras son ocultadas una y otra vez por inextricables frondas, zarzas salvajes, plantas carnívoras. Si nos paramos en esta indomable exuberancia, encontramos al gran Adorno; pero si llegamos hasta la construcción desnuda nos sorprenderá reconocer en ella, como mucho, un tímido Petit Trianon, no ya un renovado Escorial hegeliano, plúmbeo y majestuoso. (Pero recordemos el abismo que separa cualquier Petit Trianon del opresivo edificio ministerial evocado por tantas estéticas

recientes.) Queda claro, por consiguiente, que ninguna obra como ésta es desaconsejable para quien quiera mantener la ilusión de un Adorno filósofo riguroso: aquí, como nunca antes, es fácil descubrir que su dialéctica es fundamentalmente una retórica camuflada. Pero nadie ha dicho que un dialéctico ortodoxo esté más en posesión de la verdad que un prodigioso retórico. Es cierto, en todo caso, que Adorno no participa de la tétrica pesadez de los nuevos dialécticos. Su prosa —crecida en la escuela de Kraus y de Benjamin, para emanciparse después— es una sirena: le considera torpe, generalmente, quien considera a Wagner vacuo y prolijo a Proust: personas coherentes, pero un poco sordas a la forma. Convendría decir, en todo caso, que es una prosa contagiosa: muchos de los que la han oído se han visto atacados después por un rictus estilístico, que contrae también la capacidad de pensar.

Olvidemos, por tanto, los presupuestos teoréticos, que son la parte más débil de la *Aesthetische Theorie'*. mirémosla, en cambio, como una obra que, a pesar de cierto ritmo académico, es desesperadamente autobiográfica. Vejado mezquinamente por jovencitos que silabean penosamente la *Dialéctica de la ilustración*, ansiosos de praxis, Adorno se ha dirigido a la postre al centro secreto de su pensamiento, desconocido por sus secuaces oficiales, centro que no está evidentemente en Marx, y tampoco en Hegel, sino próximo a la mudez animal del arte. De allí había partido Adorno y allí ha cerrado su círculo. Desde siempre, Adorno ha pensado el arte en el espejo de la utopía. En su utilización de esta palabra, espejismo recurrente, se puede descubrir también con frecuencia, sobre todo en este último libro, una horrenda ingenuidad ilustrada, por la que se da a entender, por ejemplo, que a un estadio avanzado de las fuerzas productivas debería corresponder la posibilidad del paraíso en la tierra. Pero «utopía» es más bien para Adorno un polo de resplandor fantástico, en cuya luz vive para él la tradición hebraica del Reino, clandestina y mucho más fuerte en la indefensión, despojada de cualquier apoyo doctrinal. Muchos de los maravillosos pasajes de Adorno se filtran en la dialéctica gracias al salvoconducto de la utopía, como en una fatigosa ascensión entre arcontes gnósticos: la imagen de la música como gesto del disolverse en llanto; el sueño de Albertine velado por Marcel y por Adorno, su doble filosófico; el confluir del reino de la naturaleza y de la gracia en la última escena del *Faust II*, incluso la deslumbrante definición del arte como «magia liberada de la mentira de ser verdad»; o finalmente, en la *Aesthetische Theorie*, la apasionada reivindicación de lo «bello por naturaleza». La verdad de Adorno está en los intersticios de su filosofar, resquebrajaduras a veces mínimas que se abren sobre una tierra de nadie entre las formas y el pensamiento: de la *Aesthetische Theorie* se podría extraer justamente

una rica antología de estas fugas, que luego son otros tantos callejones sin salida del discurso. El silencioso *non confundar* de la imagen, la pura extrañeza del objeto que «abre los ojos», la presencia inmóvil, la opacidad hipnótica: éstos son los caracteres del arte que encuentran en Adorno un defensor de las palabras conmovedoras. En el sonido quimérico de un «lenguaje de las cosas» está para Adorno el origen y la meta de su pensamiento, en una radical, aunque velada, revuelta contra el maestro Hegel, que había descrito y aprobado el aspecto domesticador del arte como sello que sirve para «quitar al mundo exterior su recalcitrante rareza».

Para Adorno, por el contrario, la categoría central del arte es precisamente el enigma, y esto ya basta para mofarse de la estética como «ciencia»: «Todas las obras de arte, y el arte en su conjunto, son enigmas; es algo que ha irritado a la teoría del arte desde los tiempos antiguos. El hecho de que las obras de arte digan algo y al mismo tiempo lo oculten designa su carácter enigmático en la perspectiva del lenguaje.» Existe para Adorno una secreta alianza entre la naturaleza y el arte al sustraerse furtivamente a la tiranía del espíritu, pero por otra parte —y eso hace irresolubles todos los nudos y fascinantes las tortuosidades del pensamiento que intenta resolverlos— Adorno, como también Benjamin, está completamente inmerso en la pesadilla ilustradora, según la cual el primer rostro de la naturaleza es el de la «concatenación de las culpas», o sea del mito como destino cesador. (Se trata, naturalmente, del sector hebraico-utopista de la ilustración, no del sector rousseauniano.) Para liberarse, la naturaleza debe estar muerta: «Sólo gracias a su elemento mortal las obras de arte participan de la conciliación. Pero en eso permanecen esclavas del mito. Este es su carácter egipcio.» Estupendas palabras, que sólo un esclavo de la ilustración habría podido escribir.

DE LA OPINIÓN

IM ANFANG war die Presse und dann erschien die Welt.[124]

Karl Kraus,
Das Lied von der Presse

La historia de lo obvio es la historia más oscura. No hay nada más obvio que la opinión, término que la propia opinión considera inocuo, aparecido para abarcar áreas inmensas de lo que se puede decir: los vastos pastos de la opinión son un orgullo de la civilización. Sin embargo es cosa temible, que ha seguido vicisitudes tortuosas y mordaces, hasta su triunfo en el presente. En tiempos los filósofos solían partir de la evidencia, que hoy se ha refugiado entre los unicornios. Resta la opinión: dominadora de todos los regímenes, sin perfil, en todos los lugares y en ninguno, su presencia es tan excesiva que sólo permite una teología negativa. Caído el reino de lo divino y envilecido el vicariato de la metafísica, la opinión ha quedado al descubierto, como última primera piedra, cubriendo multitudes de gusanos, alguna iguana y pocas y antiguas serpientes. ¿Cómo reconocerla? O mejor dicho, ¿cómo reconocer lo que *no* es opinión? No existe ni podrá existir nunca un mapa de las opiniones, aparte de que carecería de toda utilidad. Porque la opinión es en el fondo una potencia formal, un virtuosismo que se desarrolla sin límite, que ataca cualquier material. La ironía consiste en que la opinión acepta cualquier sentido, impidiendo con ello hacerse reconocer por las tesis que presenta. Indiscriminada, *perinde ac cadaver*, la opinión engulle el pensamiento y lo reproduce en unos términos similares, con alguna leve modificación tan sólo. Karl Kraus es el «constructor de proposiciones» que ha pasado su vida señalando esas modificaciones. Durante treinta y siete años, de 1899 a 1936, publicó en Viena el boletín rojo de su guerra, «Die Fackel», que no era tanto revista como un diario sobre los diarios, un parásito de parásitos, para leer en el tranvía o en el café. Kraus había descubierto precisamente esto: que la opinión puede hablar de todo, pero no puede decirlo todo. Porque la opinión tiene un estilo, y sólo estudiando sus mínimas peculiaridades de dicción se podrá tener acceso a los crímenes descomunales, a los venenos familiares, al guiño sobre la propia muerte; en suma —como justamente dice la opinión— a la realidad utilizando una de sus figuras capitales: la frase hecha. ¿Cuál es el *órgano* de la opinión? La prensa y, hoy, la entera e inmensa red de la comunicación. Por ello Kraus dedicó su diario y gran parte de su existencia a la prensa, como espacio asignado a la opinión, en el que cabe contemplar

cómodamente, recogida en letras, esa superficie fluida en que nos movemos en todo momento. Y ciertamente no buscaba Kraus eso que unos intérpretes suyos poco perspicaces se han sacado de la manga para elogiarle: mejorar la prensa. Desde 1904, había dejado suficientemente claro este punto, que es el centro de su polémica con Maximilian Harden: «Una vez escribí: "Harden, que mide el periodismo con el metro de una ética relativa, quiere mejorar la prensa." *Yo quiero empeorarla*, quiero poner trabas a sus infames intenciones so capa de pretensiones espirituales, y considero más peligrosa la prensa estilísticamente mejor.»[125] Concentrándose en la prensa, Kraus tuvo grandes visiones que rara vez intuyeron los grandes poetas que se habían concentrado en la palabra pura. Por ejemplo, la que he elegido como epígrafe: el mundo, su materia, es, en términos industriales, un subproducto, y en la terminología neoplatónica, una emanación de la prensa. Los hechos son redundancias de las opiniones. «¿La prensa un mensajero? No: es el acontecimiento. ¿Palabras? No, la vida. Porque no sólo tiene la pretensión de que los verdaderos acontecimientos sean sus noticias sobre los acontecimientos, sino que produce también esa siniestra identidad por la que la apariencia dice siempre que los hechos se convierten en noticias antes de ser hechos.» [126]

Imaginemos una gran civilización teológica: quien nace en ella hereda un pensamiento total, precedente al dato, que después se articula y se manifiesta en un lenguaje, más estricto que su origen, reenvío a algo anterior e inmóvil. Para quien nace en la civilización teológica de la poshistoria el pensamiento es un depósito del cual se puede conseguir todo, salvo la experiencia de la que ha nacido cada pensamiento concreto, mientras la disponibilidad del pasado como depósito es ella misma la conmovedora experiencia común a todas las formas de la nueva edad. Si la ilustración hubiera realizado su utopía, el sujeto debería ser realmente una *tabula rasa*, capaz de soportar aquella total abrasión de significado producida por el devorador nominalismo, por el método que disuelve una y otra vez la sustancia. Y debería tener también una inaudita agilidad. Pero no es así, y por ello la utopía no pertenece a la poshistoria, donde sólo se dan la parodia y la inversión. Una vez agotada la sustancia, el método teje con su propia baba sustancias artificiales: los edificios carecen ahora de fundamentos, pero aún se ofrecen más firmes, como si crecieran de la tierra. Y está claro que en el sujeto no encontramos la ficticia *tabula rasa*, ni la recepción de un pensamiento precedente, sino el continuo de las opiniones, un homeostático remolino de enunciados, que pululan del presente y del pasado, una selva cartesiana de vías férreas mentales: exposición permanente de la historia, prefigurada en la inmensa feria especulativa, o *Académie des Jeux*, descrita por

Leibniz;[127] pero el sujeto no sabe nada. *Una opinión vale lo que cualquier otra*: como en todo tópico, también en éste se abre el abismo de par en par. En esas pocas palabras está contenida la fórmula paralizadora del álgebra poshistórica.

El continuo de las opiniones es el material que Karl Kraus ha elegido en su obra en prosa: miles de páginas, novecientos veintidós números de la «Fackel». Rasgo esencial de esa prosa es el de llevar siempre consigo un espectro: pueden ser un pasaje explícitamente citado de un diario o de un escritor, la composición de una palabra, una frase hecha que es reelaborada, un signo de puntuación… En todo caso, hasta que no se ha descubierto ese elemento-espectro no es posible leer con exactitud la proposición de Kraus. Este procedimiento, al que Kraus se atiene testarudamente, se impone una vez reconocido que el mundo se ha vuelto un diario. Consecuencia de él es que el autor debe renunciar a un pensamiento propio, enunciable, según la costumbre, en una serie de proposiciones, una totalidad lingüística en perenne proliferación. El escritor finge y admite estar ocupado únicamente por las opiniones para abrirse paso en su confusión y capturar el pensamiento. Ariadna será el lenguaje. En realidad, las relaciones de Kraus con el lenguaje podrían ser contadas únicamente como *epos* erótico: «Yo no domino la lengua; pero la lengua me domina totalmente. Para mí no es la servidora de mis pensamientos. Vivo con ella en una relación que me hace concebir pensamientos y ella puede hacer de mí lo que quiera. Porque de la palabra salta hacia mí el pensamiento joven y forma retroactivamente la lengua que lo ha creado. Dicha gravidez de pensamientos tiene un donaire que obliga a arrodillarse ante ella e impone todo tipo de temblorosas atenciones. La lengua es una soberana de los pensamientos y, si alguien consigue invertir la relación, le será útil en casa, pero le cerrará su seno.»[128] (En este pasaje el elemento-espectro es la mujer, con la fraseología que tradicionalmente se le atribuye: se sobrentiende una equivalencia mujer-lenguaje, recurrente en todo Kraus, aún más evidente por el hecho de que el término alemán *die Sprache [= lenguaje, lengua]* es femenino. En consideración a ello, *Sprache* ha sido traducido aquí por *lengua* y empleamos pronombres abusivos a una relación interpersonal.) [129]

La obra del «constructor de proposiciones» es un abandonarse al lenguaje, al que se le supone una fuerza propia, un pensamiento latente, el único capaz de romper la magia de la opinión. «El pensamiento me llega porque lo recojo en palabra.»[130]

Pero, sustraído al ejercicio inmediato, a la captura por obra del lenguaje, el pensamiento se aleja. Un pacto de indisoluble matrimonio lo liga a la palabra que ha llamado. Cuando Kraus escribe: «El

progreso hace portamonedas de la piel humana»,[131] le vemos fundar, con la máxima economía de palabras, la «dialéctica de la ilustración». Pero Kraus jamás habría querido *describir* esa dialéctica. Y si es justo que agradezcamos a Adorno que lo haya hecho, hemos de reconocer al mismo tiempo que las implicaciones de las metáforas de Kraus se multiplican mucho más allá del punto en que las laboriosas explicaciones de Adorno comienzan a girar en el vacío.

Así pues, el pensamiento de Kraus sólo puede ser contado por quien no lo entiende: «Muchos que no siguen mi desarrollo pueden enunciar de manera más comprensible cuáles son mis pensamientos.» [132] El mismo Kraus, por el contrario, a quien no le gusta «mezclarse en las propias historias privadas»,[133] no habría sido, sin duda, tan claro y tajante. A través de él no se sabe de dónde vienen los pensamientos, porque ello les supone preformados y errantes; sólo puede acogerlos quien los forma en palabra. Será escritor aquel que «crea en el camino metafísico del pensamiento, que es un miasma, mientras que la opinión es contagiosa, y por ello necesita de la infección inmediata para ser acogida, para ser difundida».[134]

Pero ¿por qué no considerar también todos los aforismos de Kraus como una secuencia de opiniones? Nada parece impedirlo. Como tales, son un conjunto extravagante y contradictorio, insolente e incongruente, donde muchas veces el autor parece apuntalar con una mano lo que con la otra destruye. Al final se comprobará que se trata de las opiniones de alguien que no tiene para nada en cuenta la «coherencia con sus propias opiniones». Pero también se comprobará lo siguiente: lo que Kraus dice pasa a ser irreconocible en cuanto es enunciado con otras palabras, porque «si un pensamiento puede vivir en dos formas, no se sentirá menos a sus anchas que dos pensamientos que vivan en una forma única».[135] Si, en este punto de su historia, el pensamiento ya no es soberano ordenador de un lenguaje, sino que debe pasar cada vez necesariamente por el infierno de la opinión, será justamente el lenguaje el que le sirva de fiel de la balanza: el que señale «...la diferencia entre un modo de escribir en que el pensamiento se ha vuelto lenguaje y éste pensamiento, y otro en que el lenguaje no sea sino la cobertura de una opinión». [136] La opinión tiene el aspecto de un continuo formalmente homogéneo, tiende a abrogar la potencia mimética del lenguaje; Kraus, por el contrario, exaspera la diferenciación, hace del lenguaje teatro, hasta el punto de definir su obra «recitación escrita»,[137] y maneja siempre el elemento más inaprehensible y leve: el tono. «Si debo presentar una petición liberal, la presento de modo que la reacción me siga y el progreso reniegue de mí. Lo que importa es el acento de la opinión y la distancia con la que se manifiesta.»[138]

Allí donde cualquier hombre de la opinión está dispuesto a sugerir su *de gustibus non est disputandum*, Kraus habla como un matemático o como un juez infernal. Pero ¿cuál es su código... o su Euclides? Jamás los encontraremos; pero sí encontramos, no menos violento, el imperativo de rectificar el lenguaje. *Rectificación de los nombres* llamaban a esta empresa en la China antigua; pero si Confucio podía referirse a una poderosa etiqueta omnicomprensiva, para restablecer el orden en las palabras y por consiguiente en China, Kraus, en la bizantina pero extenuada Kakanis, sólo podía disponer de una metáfora musical: hablar como refiriéndose a un *oído absoluto* para el lenguaje. Y el lenguaje que le llega al oído sólo tiene una cosa en común con lo que la opinión común entiende por lenguaje: la palabra. En la sociedad de la información, la página de la «Fackel» delimita un enclave donde el lenguaje se presenta con caracteres que nada tienen que ver con los que la prensa diaria difunde en el mundo: no encontramos allí la contundente claridad de la palabra como instrumentó de comunicación, sino la iluminadora complejidad del lenguaje como «medio para entenderse con la creación».[139]La mirada de Kraus va dirigida hacia atrás, hacia un origen que se niega a especificarse: «el origen es la meta», [140] éste es su primer axioma. Palabras en las que suena la gran herencia hebraica, la memoria del nombrar adánico. Y ese origen se refleja en un final mesiánico, en el que —según una leyenda que tanto poder ha ejercido también sobre Benjamin y Adorno— el Reino se establecería dejándolo todo tal cual está, *a excepción de algunas leves modificaciones*. La Sagrada Escritura y su imitación, el periódico, pueden trasvasarse entre sí,[141] en ambos sentidos, gracias justamente a leves modificaciones: en eso se funda, para Kraus, la teoría de la cita, cumbre de su sátira, si es cierto que la «*suprema empresa estilística* [de la sátira] *es la disposición gráfica*».[142] Esa leve modificación puede llegar a ser tan sólo el simple añadido de las comillas a un texto y su reproducción, sin comentarios, en la página de la «Fackel»; porque dicha página es ya una prueba de fuego: la cita saldrá de ella viva o muerta, en todo caso transformada: habrá hablado otra lengua. En vísperas de la Primera Guerra Mundial, Kraus escribía: «Es mi deber poner mi época entre comillas, porque sé que sólo ella misma puede expresar su indecible infamia.» Así, a veces, la simple aproximación tipográfica de dos citas de diario en el blanco elocuente de una determinada página basta para que el lenguaje de la infamia se haga justicia a sí mismo.

Sumando el esoterismo hebraico y la obsesión del formalismo moderno que equipara el lenguaje al material musical, Kraus ha alcanzado una furia de la palabra que, para los agoreros miopes, hubiera debido conducirlo a la cábala o a la literatura absoluta. Lo ha llevado en cambio, como su *daimon*, a aplicar una y otra a un terreno

hostil y salvaje: a la prensa, palabra cifrada, entonces como hoy o, por decir algo dominador y demasiado vecino, al mundo transformado en *universel reportage*, según la fórmula de Mallarmé. Ninguno entre los grandes escritores del siglo ha osado entrelazar en una trama tan densa la magia de la palabra con la magia negra de la sociedad. La polémica política de Kraus es el más exacerbado *art pour l'art*[143] y su *art pour l'art* confiere a la polémica un vigor que la palabra política no conoce.

La opinión es presentada por primera vez como 3ó£a en cinco versos de Parménides (fr. I, 28-32), [144] a los que se han aplicado y se seguirán aplicando todas las vías de exégesis posibles. Habla la diosa Aíkt|: «Es preciso que lo aprendas todo, / tanto [aquello en] que el corazón no tiembla en la bella esfera de la Verdad, / como la opinión de los mortales, en que no hay auténtica certeza. / Pero también deberás estudiar cómo las apariencias / han de afirmarse gloriosamente pasando por todo y a través de todo.» El misterio de estas palabras está, tal vez, en su impresionante claridad: en ese gesto, tantas veces olvidado, de afirmar a un tiempo los dos reinos separados de la ’Αλήθεἰα y de la δόξα, la copertenencia del ser y del parecer: la carga más pesada de la que el pensamiento posterior no ha cesado de intentar liberarse. La δόξα de Parménides es aún, simultáneamente y en toda la amplitud del sentido, opinión-apariencia; todavía no se ha planteado el enfrentamiento entre palabra y cosa. Tres palabras en cuatro de esos versos (δόξας — δοκοὑντα— δοκίμως) indican variaciones del aparecer, en singular correspondencia con el fragmento 28 de Heráclito en el que, en dos líneas, se propone una variación análoga (δοκέοντα — δοκἰμώτατος). Camino entre los nombres y las fuerzas opuestas —a ella pertenece, de hecho, toda la cosmología—, la δόξα insinúa la discontinuidad del discurso que se configura sobre el fondo de lo indiviso, sobre el corazón de la ’Αλήθεἰα. (A este respecto, la contumacia por parte de los filólogos en reconocer en Parménides la insuperable oposición entre δόξα y ’Αλήθεἰα, y no la doble afirmación de ambas, sólo puede explicarse efectuando una anamnesis de toda la historia del pensamiento occidental, de la que han sido ignorantes ejecutores.) La δόξα es, a la vez, imagen y discurso de la apariencia: en ella se expresa el todo en los fulgores de los nombres y de las formas. En la ’Αλήθεἰα, en cambio, el todo es reconocible, «a través de muchos signos» (fr. 8, 2-3), por lo que es indestructiblemente, en la plenitud del continuo. Son las dos ῳύσεἰς presentes en el todo (véase Plutarco, *adv. Colot.*, 1114 D): dos esferas superpuestas, cerradas ambas, pero una en la *integridad* (οὑλον) ilesa y sin partes de la ’Αλήθεἰα, y la otra en la *totalidad enumerativa* (τᾳ πᾴντα), perennemente agitada por la δόξα

(véase el fragmento 9, 38). Doctrina transparentemente iniciática, reconducible —como variante que prefigura ya el futuro anulador de la filosofía— a la separación primordial entre la manifestación y su principio: términos ambos que no se corresponden, respectivamente, con lo sensible y lo inteligible, como pretenderá la tradición griega desde Aristóteles en adelante poniendo en boca de Parménides una oposición que le es ajena. Lo que mantiene juntas la ’Αλήθεἰα y la δόξα, e impide que una prime sobre la otra, es su común obediencia a la misma diosa, Δίκη-’Ανᾀγκη, expresada, respectivamente, en los fragmentos 10, 6 y 8, 30. El vínculo de la necesidad es indisoluble, y por esta razón la apariencia «jamás separará el ser del ser» (fr. 4, 2).

Gorgias es la figura señera que marca la ruptura del vínculo entre opinión y apariencia, engañoso y devastador corolario de la debilidad que impide mantenerse unidas a la apariencia y a la ’Αλήθεἰα. Con Gorgias habla la tremenda sobriedad occidental: «Al ser, [por] inmanifiesto, no le corresponde el aparecer (δοκεíν); al aparecer, [por] inane, no le corresponde el ser» (fr. 26). Esta grieta no puede ser salvada, y la falta de contacto entre uno y otro elimina el *criterio*, que era la referencia a la ’Αλήθεἰα. A partir de este momento, la opinión —el discurso de la apariencia— se transforma en un discurso *sobre* la apariencia y en manipulación de ésta: entramos en el reino combinatorio de la modernidad, en las fuerzas desvinculadas del discurso, en el álgebra del poder. Pero toda la historia del nihilismo, nuestra historia, es la de un nihilismo tímido que no se atreve a llegar hasta el fondo: derribado el criterio de la verdad, no se derrumba también la verdad como habría impuesto la lógica. Esta pusilanimidad es, por cierto, la obra más astuta y prepotente de la razón, que ha visto en el mantenimiento de la noción de verdad su principal instrumento de dominio social. En el *Teeteto*, Platón ha descrito con maravillosa crudeza este proceso, de una vez por todas: «Pero en las cosas a que me refiero —esto es, en las cuestiones de lo que es justo e injusto, sagrado e impío— pretenden ellos que se afirme tajantemente que esas cosas no tienen ni naturaleza ni esencia, sino que su verdad estriba en la opinión que la sociedad tiene de ellas, si existe tal opinión y durante el tiempo que subsista» (172 b). Aquí, pues, la opinión se ha emancipado, transformada en un poder autónomo que no se mide por nada externo a él, sino por la sociedad entendida como conjunto de opiniones, con lo que se explícita uno de los varios sentidos de la antigua frase atribuida a Simonides de Cos: «El mostrarse (τὸ δοκεἰν) violenta la verdad (τὰν ἁλάθειἰαν)» (*República*, 365 b-c).

Al vínculo de la necesidad afirmado por Parménides le sustituye

en Platón el de la proporcionalidad entre regiones de categorías separadas, según un proceso de semejanza —relación entre modelo y copia— esquematizado en la *República* (509 b-e). Y, en la inagotable ambigüedad platónica, no sorprenderá encontrar el pasaje del *Parménides* (130 b) en que se insinúa brutalmente que dicha proporcionalidad carece de fuerza, y de audacia, para extenderse a todo. La correspondencia se detiene frente a los ridículos y sucios detritos de la apariencia: «Pero dime, Sócrates..., de las cosas que uno llamaría ridículas, como los cabellos, el fango, la porquería, y cuantas otras pueden parecer despreciables e ínfimas, ¿te preguntas si de cada una de ellas es preciso decir que existe una forma (εἱδός) separada, distinta de la que tocamos con la mano?» Sócrates no se atreve a afirmarlo, y acaso su titubeo no es la última de sus ironías; pero la degradación de la apariencia supone también la ruina de aquello que, más allá de la apariencia, no quería juntarse, ni metafóricamente, con ella. En adelante, el gran análisis nihilista, el que recorre toda la historia de la filosofía y culmina en el Nietzsche de los años 1884-1888, denunciará una tras otra las esencias como apariencias camufladas. En el mediodía de la historia, anunciado por Zaratustra, suenan palabras inauditas: «*con el mundo verdadero hemos abolido también el mundo aparente*».[145] Este último paso del nihilismo, que devolvería la rueda del pensamiento occidental al punto anterior a su primer movimiento, es justamente lo que la historia, saliendo de sí misma, no ha concedido. Toda la trama de las oposiciones que han formado hasta ahora la gramática y la sintaxis del pensamiento, corriendo al final el peligro de ser desautorizadas, se ha depositado en los hechos y allí revive gloriosamente, sin fundamento y como por juego. Su inmenso poder se ha vuelto quizá mayor: aunque ya nadie creyera en los teoremas, todos participan en su comedia. La trabazón ha alcanzado su máxima firmeza a partir del momento en que no se manifiesta, sino que se limita a actuar en escena. Ahora el τόπος; hiperuranio está ocupado por opiniones encastilladas: son los dioses de la opereta, dobles paródicos y terrestres arrojados al reino del ser, a habitar el lugar que las ideas desvanecidas han preparado irónicamente para ellos.

Desde el instante en que la opinión deja de ser un disfraz momentáneo para convertirse en el *dessous* de la apariencia, usurpa sin decirlo una autoridad que pertenecía al pensamiento y se sustrae al juego mismo del aparecer. Y puesto que los hombres de la opinión son adultos, no necesitan ya proyectar la fuente de la autoridad en la excesivamente remota Llanura de la ’Αλήθεἰα, «donde yacen inmóviles las razones y las formas y los modelos de lo que ha sucedido y de lo que sucederá» (Plutarco, *De def. orac.*, 422 b-c). La opinión

encuentra confirmación en sí misma, surge por sí sola; la servidumbre se ha tornado espontánea. Es entonces cuando la opinión constituye un cuerpo, la Gran Bestia que describe Platón en un pasaje memorable, primera fuente para la teoría de la sociedad de Simone Weil: «Todos estos [maestros] privados que cobran por enseñar y que la gente llama sofistas y considera rivales [de los filósofos] en el arte, no enseñan otra cosa que lo que ya cree el vulgo y manifiesta cuando se reúne. ¡Y a eso lo llaman sabiduría! Es como si una aprendiera a conocer los instintos y los apetitos de una Gran Bestia descomunal y fuerte: cómo hay que acercarse a ella para acariciarla, cuándo es más intratable y cuándo más mansa, cuáles son los sonidos que suele emitir y cuáles aquellos que, emitidos por otro, la amansan o enfurecen; y, después de aprendido todo eso tras una prolongada convivencia con ella, acabara dando el nombre de sabiduría a ese conjunto de experiencias y, organizándolo como un arte, se dedicara a enseñarlo sin interesarse por la verdad de aquellos instintos y apetitos en relación con lo bello y lo feo, con lo bueno y lo malo, con lo justo y lo injusto: es decir, limitándose simplemente a aplicar todos estos nombres a las opiniones de la Gran Bestia, llamando bueno a lo que le gusta, y malo a lo que la repugna; y así, sin conocer otra razón de estas cosas, llamara justas y bellas a las cosas necesarias, sin percibir jamás ni ser capaz de mostrar cuán distintas son la naturaleza de lo necesario y la del bien» (*República*, 493 a-c). Hoy ya no nos hacen falta sofistas para estimular a la Gran Bestia, porque su papel lo desempeña automáticamente la autorregulación de la sociedad, organismo que se alimenta de las tensiones que genera incesantemente, orden que sólo se mantiene a condición de expansionarse. El último y anónimo sujeto de la sociedad es el destino de la ciencia como experimento total sobre el mundo, experimento cuyo material privilegiado es la humanidad. El Espíritu del Mundo ya no tiene rostro humano, ni se muestra a caballo por las calles de una ciudad. Paralelamente, el engaño ya no necesita manifestarse en un sujeto: la decadencia de Mefistófeles como personaje teatral es su mayor victoria.

No hay modo de discriminar la opinión del pensamiento, si no es analizando su lenguaje. Desde que se invalidó la prueba del fuego entre palabra y cosa, esta maldición acompaña al pensamiento discursivo. Si los primeros en revelarla fueron los sofistas, el primero en sacar las consecuencias, intentando sustraer el pensamiento a esa trampa mortal, será Sócrates. Frente al parasitismo de la opinión sobre el pensamiento, Sócrates prefirió convertirse en parásito de los parásitos, imitar su propio lenguaje, extraer, en suma, el pensamiento del discurso de los demás. «Impostor en los razonamientos», así es definido Sócrates en la *República* (340 d). Con Sócrates el

pensamiento, acuciado por la sofística, abandona el lugar de la autoridad, sustituye la distancia por la ironía: el hedor a plebe, que Nietzsche había olisqueado en él, es la paga, heroica y degradante, de su primera relación con la opinión. Cubrirse con la opinión para corroerla es una apuesta mortal: la opinión es la túnica de Neso del pensamiento. En el comportamiento de Sócrates se cumple la renuncia a una palabra originaria, el pensamiento acepta moverse por el terreno de la violencia social, que es la violencia de la opinión..., ¿no será la opinión la que lo matará? Es el primer intento de suscitar el pensamiento del lenguaje que habla sin conciencia. Lenguaje que habla en nosotros desde más allá de nuestra conciencia es también el del huésped-ladrón al que, aplicando la navaja de Occam, se ha dado nombre de inconsciente. Pero la opinión no nos roba, ni pretende el ambiguo estatuto del huésped: al contrario, como un paternal benefactor, nos tranquiliza y nos afirma en los bastiones del yo, que están precisamente recargados de opiniones. ¿Qué ostenta el hombre emancipado, si no opiniones? Es un modo de mostrar las huellas dactilares de su yo. La magia negra de la opinión opera con tan incomparable eficacia porque la opinión es un lenguaje razonable... y eso no supone conciencia. En su origen móvil fisonomía de la apariencia y proceso de las formas en el lenguaje mismo, la opinión parece congelarse cada vez más, en el curso de su historia. Al final se ha bloqueado en su «majestad».[146] Ahora las opiniones pueden ser definidas como enunciados que se manifiestan violenta y espontáneamente, prescindiendo de cualquier conciencia; y eso induce a la cauta hipótesis de que la petrificación de la opinión sea el último cambio fenotípico grabado por la cultura sobre el hombre. También a esta perspectiva de paralizante horror está abierto el futuro.

El altar de la opinión es el lugar común. Cada vez que se pronuncia un lugar común —los oficiantes tendrán a su disposición cierto número, y no más, de timbres y modos del lenguaje, para asegurar la ortodoxia ceremonial— se abre de nuevo la vorágine originaria y se dividen los elementos. Léon Bloy sugiere la definición del lugar común como inversión paródica de un *theologoúmenon*: «Sin saberlo, los más inanes burgueses son tremendos profetas: no pueden abrir la boca sin remover los astros, y los abismos de la luz son inmediatamente invocados por las cavernas de su Estupidez.»[147] Y sus palabras encuentran una continuación en Kraus: «Aprender a ver abismos allí donde sólo hay lugares comunes.» [148] Flaubert, en *Bouvard et Pécuchet*, Bloy, Kraus se han medido con este hecho enorme, pero sólo Kraus pudo asistir a su última y atroz metamorfosis.

Lugares comunes, frases hechas, son piedras del lenguaje «que nos trasladan a esa época poco conocida que precedió inmediatamente a la catástrofe. “En aquel tiempo”, dice el *Génesis*, “la tierra tenía una

lengua única.”»[149] Suprema meta de la escritura ha sido siempre —recuerdo a Mallarmé una vez más— salir de las lenguas «*imparfaites en cela que plusieurs*» y, paralelamente, descubrir en las cosas una lengua escrita y parlante en el silencio: lo testimonian siglos de especulaciones sobre los jeroglíficos. Pero si todo, en un determinado viraje del tiempo, se convierte en parodia, también esta doctrina, que ninguna tradición como la hebraica ha desarrollado tanto, deberá pervivir en su copia. Será el nazismo el que la realizará. La acción de éste implica «el aniquilamiento de la metáfora»:[150] la imagen, retraducida al lenguaje de los hechos, ofrece ahora el sonido de la tortura. Este es el acontecimiento que hizo enmudecer a Kraus, cuando Hitler tomó el poder. Brecht anotó lo sucedido: «Cuando el Tercer Reich fue fundado / llegó del elocuente sólo un pequeño mensaje. / En un poema de diez líneas / alzó su voz, únicamente para lamentar / que no le bastaba.»[151]

Pero Kraus no se limitó a enmudecer, como había anunciado en su último poema, aquel a que se refiere Brecht. El «elocuente» dedicó entonces su más áspero discurso a la pérdida de la palabra a consecuencia de la afirmación del nazismo: escribió la *Dritte Walpurgisnacht*, gran encina crecida en la fosa común del siglo, molesto macizo, obra acorazada de la que se conoce sobre todo su *incipit*; y diríamos que casi justamente, porque, según la regla del «constructor de proposiciones», la primera proposición del libro corresponde al todo: «A propósito de Hitler no se me ocurre nada.» Y el texto prosigue: «Sé muy bien que, con este resultado de prolongadas reflexiones y de múltiples intentos de aferrar el acontecimiento y la fuerza que lo mueve, quedo muy por debajo de las expectativas que tal vez como nunca se ponían en el polemista, del que un popular malentendido exige lo que se denomina una toma de posición, precisamente porque él, cada vez que algún mal rozaba su susceptibilidad, había hecho eso que también llaman plantarle cara. Pero hay males ante los cuales esto de plantar cara deja de ser una metáfora, cuando el cerebro que está detrás, y que también participa de algún modo en tal acción, no se cree ya capaz de tener ningún pensamiento. Yo me siento como golpeado en la cabeza, y sí, antes de serlo realmente, me resisto a considerarme satisfecho de aparecer tan enmudecido como en realidad estoy, es porque algo me obliga a dar cuenta también de mi fallo, a explicar la situación en que me han puesto el hundimiento tan total del ámbito de la lengua alemana y mi personal debilidad ante el despertar de una nación y el establecimiento de una dictadura, que hoy manda sobre todo salvo sobre el lenguaje.»[152] Si la escritura ha aspirado siempre a devolver las metáforas a su origen, que luego se descubre que sigue siendo una vez más algo impropio, los nazis se apresuraron a hacer algo

demasiado semejante, con «la irrupción de la frase hecha acción».[153] Éste es el acontecimiento que, después de haber acallado a Kraus, le hizo escribir el grandioso comentario a su silencio. Cuando «derramar sal en las heridas abiertas» es un hecho inmediato y no el origen remoto y olvidable de una metáfora, cuando las metáforas muertas despiertan para aplicarse directamente al cuerpo de la víctima, la misma metáfora decae y su realidad última es reflejo infernal de su origen: «Puesto que la cosa se ha producido, la palabra ya no es utilizable.»[154] Al final, «la sangre mana de la crosta de las frases hechas» y la palabra calla. «Esto es —en la nueva fe que, sin embargo, no se da cuenta de ello— el milagro de la transustanciación.» [155]

«Sin darse a conocer, como Harun al-Raschid, recorre de noche las construcciones lingüísticas de los diarios y, tras la rígida fachada de las frases hechas, espía en los interiores, descubre en las orgías de la "magia negra" el estupro, el martirio de las palabras»:[156] ésta es la estupenda imagen que Walter Benjamin ha fijado de Kraus. En sus investigaciones, a lo largo de casi cuarenta años, Kraus ya había anticipado todo cuanto ocurriría hasta hoy: pero no quiso ser testigo del nazismo del mismo modo. El, que no había desdeñado ningún tipo de enemigo, envolviendo a todos, de los minúsculos a los grandes infames, en las envenenadas páginas de la «Fackel», ahora que por primera vez se perfila un adversario inmenso, no lo trata como tal. En la *Dritte Walpurgisnacht* puede verse que a Kraus se le ocurren muchas cosas a propósito de los siervos o jerarcas o inadecuados opositores o mi- tómanos del nazismo, pero la figura de Hitler es la única que permanece indiferenciada. Y ésta es la última y más difícil revelación que nos ha dejado Kraus: fue el primero en reconocer que se hallaba en el umbral de una era que vacía la noción discursiva y teatral de Adversario, extendiéndola a todo, resolviéndola en niebla, convirtiendo, a la inversa, a cualquiera en enemigo de sí mismo. Después no hay más que escuchar atentamente el sonido del mundo, el gran deslizamiento de un arconte a otro, silabear las consignas que permiten avanzar, cautamente, en lo amorfo.

No es ésta la ocasión para entrar en la tragedia de los últimos años de Kraus. Es una puerta secreta de la que escribió: «Con motivo del fin del mundo quiero retirarme a la vida privada»,[157] mientras estaba muriendo de vida pública. Pero ya es significativo enumerar sus últimos trabajos: después de haber escrito y no publicado la *Dritte Walpurgisnacht*, después de haber publicado, en cambio, un extensísimo número de la «Fackel» titulado *Warum die Fackel nicht erscheint* —que contiene amplios extractos de la obra no publicada—, como explicación del propio silencio y escarnio de aquellos que, frente al nazismo, seguían esperando «tomas de posición», Kraus publicará,

antes de morir, unos pocos números más de la «Fackel», dedicados sobre todo a Nestroy, Offenbach, Shakespeare y sólo marginalmente a la política. «Cuando arde el techo, no sirve de nada rezar ni lavar el suelo. De todos modos rezar es más práctico»,[158] había escrito Kraus muchos años antes. A esa actividad, supremamente inerme aunque práctica, puede ser reconducido el último trabajo de Kraus, la preparación del volumen de textos sobre el lenguaje, *Die Sprache*, donde aparecen, entre otros, memorables ensayos sobre la coma, el apostrofe, el sujeto y el predicado, la rima, las erratas de imprenta, volumen que sólo se publicaría después de su muerte. El significado político de esas páginas está condensado en pocas palabras: «Si la humanidad no dispusiera de frases hechas, no necesitaría las armas.» [159]

Mientras tanto, justo en aquel umbral donde Kraus reconocía la insuficiencia de la suya y de cualquier otra palabra, la perfecta pertinencia de sus palabras anteriores quedaba confirmada retrospectivamente por lo que sucedía. Aparte de lo inaudito, el nazismo no añadía nada de nuevo. En la tercera noche de Walpurgis los nazis son fuegos fatuos que se convierten en hoguera, pero la máquina teatral que mueve la fantasmagoría es la misma que Kraus había visto moverse durante años: una máquina en cuyos engranajes sigue enganchado actualmente el mundo. Por último, Kraus podía dirigir las siguientes palabras de despedida a la prensa, su primer blanco y portavoz de la opinión de todos los restantes males, estenograma de la sociedad como envilecimiento: «Porque el nacionalsocialismo no ha aniquilado la prensa, sino que es la prensa la que creado el nacionalsocialismo. Sólo aparentemente como reacción; en realidad como satisfacción.»[160]

Kraus muere en 1936. Siguen la guerra y años de una paz encrespada por los horrores de la nueva sociedad. Ahora el ser divino es la propia sociedad. La nueva sociedad es una teocracia agnóstica basada en el nihilismo.

LOS CUARENTA Y NUEVE ESCALONES

POR SU talante, Walter Benjamin era todo lo contrario de un filósofo: era un exégeta. El petulante impudor del sujeto que dice «yo pienso esto» le resultaba básicamente ajeno. En cambio, desde el principio encontramos en él la prepotencia camuflada del exégeta, ese gesto de ocultarse detrás de montañas de materiales que comentar. Se sabe que su sueño era desaparecer, al término de su obra, detrás de una colada insuperable de citas. Y añadiré ahora ese presupuesto que constituye la primera y decisiva violencia ejercida por semejante tipo de comentaristas; renunciar, con hipócrita modestia, a la sacralidad del texto sagrado, pero al mismo tiempo tratar cualquier otro texto objeto de comentario con la misma devoción y meticulosidad que exige tradicionalmente el texto sagrado. Podemos decir, pues, que desde la teología clandestina de sus primeros escritos hasta el viraje al marxismo de sus últimos años, nada esencial cambia en Benjamin, salvo la circunstancia de que su vicio de comentarista gana en perversidad, empujándolo hacia materiales cada vez más refractarios, como Benjamin revela en un raro y maravilloso momento de confesión, en las palabras de una carta de 1931 a Max Rychner: «Yo nunca he podido estudiar y pensar si no es en sentido teológico, por llamarlo de cierto modo, o sea de acuerdo con la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve escalones del significado de cada pasaje de la Torá. Ahora bien, mi experiencia me dice que la más trillada banalidad marxista encierra más jerarquías de significado que un profundo pensamiento burgués de hoy en día, que tiene siempre un significado único: el de la apología.» Ni que decir tiene que esos marxistas nacidos para adorar a Lukács, que hoy se devanan los sesos sobre Benjamín no están hechos para afrontar semejantes escalinatas de significados: si hubieran conseguido subir únicamente los primeros peldaños de su obra, ya la habrían rechazado como ejemplo de la más supersticiosa depravación.

El pomposo y fúnebre arco triunfal que introduce a la obra de Benjamin es *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, o sea *Origen de la representación funeraria alemana*, si traducimos literalmente el ambiguo título de la obra que Benjamin, en un rasgo de pura ironía romántica, tuvo la osadía de presentar como trabajo de oposición a la enseñanza. La ironía, como suele ocurrir, no fue entendida y perdió la oposición: en realidad se trata de un libro que debía sumir a cualquiera, y no sólo a los profesores, en la confusión y en la turbación. Se puede leer, por lo menos, de tres modos superpuestos: como el estudio más importante que se haya escrito sobre la rica literatura teatral del siglo

XVII alemán; como una disertación sobre la historia de la alegoría, en la que Benjamin, con certero instinto, se basa sobre todo en los primeros análisis iconológicos en la línea Giehlow-Warburg-Panofsky-Saxl (o, lo que es lo mismo, la escuela de los ojos más sabios que hayan leído, en este siglo, las imágenes de nuestro pasado); o, finalmente, en secreto y en un juego de espejos, como la realización de la alegoría del pensamiento de Benjamin, que aquí justifica su propia predilección por la forma alegórica. Pero ¿cómo había llegado Benjamin a esa forma? Podemos intentar contarlo bajo forma de biografía imaginaria.

Imaginemos a Benjamin como un cabalista perdido en la visión de una naturaleza totalmente atrapada en el desastre de la concatenación de las culpas, que ya no ofrece letras iluminadoras escritas en las cosas, como sólo Adán había podido leer, sino un amasijo babélico de signos, un texto para siempre corrompido. Abandonadas las Escrituras y escapado clandestinamente del gueto, Benjamin se mezcla, siglos después, silenciando su origen, con el grupo de los románticos más radicales, y observa con velada sonrisa cómo estos jóvenes se entusiasman con la desordenada búsqueda de ciertos temas y nociones familiares desde hace mucho para él en la cábala. Lo que le atrae de los románticos es fundamentalmente la ligereza con que se mueven en medio de los jirones de las formas, la capacidad de burlarse de cualquier totalidad coherente, como si también ellos hubieran descubierto el carácter desfigurado de la naturaleza. Pero Benjamin no tarda en observar en ellos una tendencia cada vez más clara a exaltar los poderes de la simbólica, a buscar un lenguaje de imágenes instalado en las cosas. El taciturno cabalista de incógnito les da entonces la espalda, levemente asqueado por esas veleidades, y se retira a un cráter apagado, al amparo de contrafuertes construidos con montones de libros: al siglo XVII. Allí, debajo del «Soleil noir de la Mélancolie», realiza finalmente su grandiosa rumia; allí encuentra Benjamin una oscura Beatriz, la alegoría, tan frecuentemente malentendida por sus compañeros románticos, y descubre en ella el único artificio adecuado para la esencia abrupta, tullida y perennemente desolada de la historia como proceso natural y de la naturaleza como historia de la cadena de las culpas. Y eso precisamente por la violenta arbitrariedad del nexo alegórico entre la imagen y su significado, que revela la insuperable distancia entre los dos órdenes, según el modelo —insinúa Benjamin— de la escritura alfabética, primera imposición brutal de sentido a una letra que no quiere acogerlo. En suma, justo por las razones que empujaban a Goethe a rechazar la alegoría, para entregarse, por el contrario, a la beata inmediatez y totalidad del símbolo, Benjamin la reivindica, porque sólo en ella se reconoce lo que el clasicismo jamás había

sabido entender: «la *facies hippocratica* de la historia como fosilizado paisaje primordial». No existe una rigurosa distinción entre símbolo y alegoría, en la medida en que la alegoría es esa misma simbólica deshecha, muerta por hipertrofia. Pero en la descomposición del símbolo se libera una fuerza inmensa: el frío sentido algebraico, el que permite instituir con soberana arbitrariedad las convenciones, imponer que algo pueda estar en lugar de otro algo. «La alegoría seiscentista no es convención de la expresión, sino expresión de la convención»: así se funda asimismo el mito de la escritura, perenne festín de la muerte, abandonado a la «voluptuosidad con que el significado domina, como un hosco sultán, sobre el harén de las cosas». La alegoría irrefrenable, sustraída ahora a un orden viviente del sentido, pura coacción a rastrear imágenes y a constituir en cada ocasión su significado a través de laceraciones combinatorias, produce en primer lugar el desbordamiento de las imágenes mismas: al igual que los objetos invaden obsesivamente la escena del teatro barroco, hasta convertirse en sus auténticos protagonistas, también las figuras irrumpen como amenazas en los libros de emblemas, para celebrar la escisión progresiva entre imagen y significado. ¿Quién, abriendo los *Emblemata* de Alciato y viendo una mano amputada con un ojo en la palma, plantada en medio del cielo, sobre un paisaje campestre, podrá pensar en la prudencia, como pretende el texto del emblema? Reconocerá en ella, más bien, una real vivisección del cuerpo humano, una muda alusión al estado de naturaleza como escombro y a la inconsciente instauración del fragmento como categoría dominante de lo estético. Con la acumulación de estos materiales se prepara la aparición de lo moderno. La historia de entonces prefigura la verdadera historia de hoy: aquellas imágenes, ahora liberadas por el mundo, como fieras de las jaulas, siguen todavía vagando por él. Kafka las ha descrito: «Leopardos irrumpen en el templo y vacían los vasos sacrificiales; eso se repite constantemente; al final es previsible, y se vuelve una parte de la ceremonia.» En alegoría: escritor es el que asiste a semejante escena.

POR UNA PETITE MUSIQUE

SE SUELE hablar y hablar de lo mezquino, rencoroso y pequeñoburgués que es Céline, de lo lleno que está de harapos mentales. También es frecuente oír decir, por contra, que sus libros son sólo una exquisita construcción formal, una virguería de orfebre y que, en ellos, cualquier referencia a la realidad es puramente casual; invocando, en tal caso, la más elemental norma de la retórica, que establece cierto distanciamiento entre el yo que narra y el yo biográfico del narrador. Pero ¿por qué encorsetar una obra tan desbordante como la suya en esta tosca alternativa? Casi da la impresión de estar oyendo las carcajadas de Céline al plantearse semejante problema..., como un eco que podría llegamos, por ejemplo, de sus *Coloquios con el profesor Y*, mariposeo cómico en que Céline disemina algunas frases atrozmente precisas y reveladoras, encubriéndolas luego en una cháchara que actúa, para él, como una sal alquímica.

Estamos en 1955. Céline sigue proscrito: nadie ha olvidado sus desmesuras del período fascista, sus repugnantes y famosos panfletos con títulos como *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'école des cadavres* (1938), *Les beaux draps* (1941), que, por otra parte, caprichos del azar, contienen tantas páginas memorables. Porque ¿cómo no admirar, por ejemplo, sus variaciones sobre la Dama de picas en las *Bagatelles*? Pero Francia mantiene viva su dilatada tradición de redimir de las galeras a los escritores que la han honrado con insultos: pocos años antes, en efecto, el ladrón Genet ha sido transportado directamente de la celda carcelaria a los salones, a fuerza de peticiones literarias. Y son muchos los que siguen recordando que Céline es uno de los pocos grandes escritores vivos. Así —nos cuenta Céline— el socarrón Gaston Gallimard planea relanzar a su escritor «problemático» y, para «atraer la atención», se propone publicar un libro de *entretiens* entre Céline y algún crítico. Ocurre, sin embargo, que esta iniciativa publicitaria coincide con la formación de la segunda piel de Céline, una piel totalmente horadada por puntos suspensivos, continua, trajinada como la sirena nocturna del remolcador sobre el Sena que cerraba el *Voyage*. Céline repetía siempre que en sus libros lo importante era una cierta «*petite musique*»: pues bien, respecto a las dos grandes novelas de la anteguerra, el *Voyage au bout de la nuit y Mort a crédit*, aparece ahora e irá perfeccionándose hasta el final, una reelaboración de esa «*petite musique*». Ahora es más ligera, avanza mediante alfilerazos incesantes, es más dispersa, rota, pero arrastra no menos fatalmente que antes y,

comparada con ella, el *Voyage* parece casi neoclásico. Después de las fatigosas cien páginas iniciales de *D'un chateau I'autre*, o sea desde la aparición del gato Bébert en adelante, a través de todo *Nord*, hasta la última línea de *Rigodón*, firmada por la muerte de Céline, el lector se ve arrastrado por un gran viento de la estepa, ese viento que sólo sopla en las grandes novelas. Es el delirio de la última guerra, insinuado en nuestros oídos por un tránsfuga andrajoso, que conduce una miserable tribu por entre la humareda de las ruinas. Y al final descubrimos que Céline es el único escritor que ha sido capaz de nombrar esos acontecimientos. Porque, entre los Buenos, nadie ha encontrado la palabra.

Los *Coloquios con el profesor Y* pueden ser vistos como el panel introductorio de esta subyugante trilogía de la devastación: un panfleto que sirve a Céline para hablar un poco de todo, para arrojar sobre la mesa, como al desgaire, algunas fórmulas acerca de su propia manera de escribir y, finalmente, esbozar una burla, hasta ahora inigualada, del mundillo literario y editorial francés. En especial, la descripción de Gallimard y su gente deja consternados. Ya de entrada Céline nos explica que él habría querido entrevistarse con Paulhan, el gran asesor y pontífice crítico de Gallimard, en lugar de hacerlo con el penoso profesor Y. Pero a Paulhan nunca se le encuentra... ¿Que por qué? Porque siempre está tomando las aguas. Sería difícil encontrar entre los abundantes testimonios literarios acerca de su persona una imagen de Paulhan tan fulgurante y llena de significados. Paulhan no se va al mar o a la montaña, y muchísimo menos a la Costa Azul o a St. Moritz: Paulhan va a los baños termales. O se embarca en algún crucero no menos indeterminado. Como un puntito en el fondo de un inmenso *tepidarium*, Paulhan espera, y nadie lo encuentra; porque, cuando y donde se quiere encontrarlo, él no está. Lo cual hay que entenderlo en el doble sentido del «Jean Paulhan n'existe pas», comunicado al mundo por el College de Pataphysique, y del «Jean Paulhan está en otro lugar», certeza que experimenta con cierta admiración cualquier buen lector de sus prosas más sardónicamente elusivas.

Pero veamos ahora lo que Céline nos dice de Mauriac y de Claudel. Nadie puede reprimir la sonrisa, a menos que tenga un cerebro de piedra, leyendo estas líneas: «era huésped de algunas mantis religiosas..., ya lo he dicho antes. ¡Todas se habían disfrazado de Mauriac!... ¡Y se hacían filmar! Después he vuelto a ver a Mauriac —leo sus artículos todos los días—..., iba en moto... Como para caerte de espaldas: ¡disfrazado de mantis en moto..;, en una moto de monja...! Y con la cofia, para ocultar sus defectos. Iba a buscar a Claudel... Tenían que irse los dos al Este. ¡Iban a organizar la resistencia allí! ¡Juntos, juntos! ¡Con espadas y todo!».

Pasemos a ver qué nos dice Céline de Céline. Aquí lo fundamental es el metro: estamos en un mundo donde se comienza a respirar bajo tierra; primera indicación útil. Todo cuanto los mejores críticos han intentado decir fatigosamente —que la realidad de Céline es alucinación total— queda aquí condenado a la buena de Dios en una imagen única, absorbente. Cansado de pisar las superficies, Céline inventa su medio de transporte ideal: «el metro emotivo, ¡el mío! ¡Sin todos esos inconvenientes, esos atascos! ¡En el sueño!… Jamás paradas en ninguna parte!, ¡no! ¡A la meta! ¡A la meta! ¡Directo! ¡En la emoción!…, ¡con la emoción! Sólo la meta, en plena emoción…, ¡de una parte a otra!». Se toma la humanidad y el mundo entero y se estiba todo a la fuerza en un arca subterránea; se cierran con llave «a doble vuelta» los vagones y se arranca por el «convoy militar emotivo», con los «amontonados emotivos», forzados por la alucinación, arrastrados por el soplo y —¡Céline insiste!— sobre vías especiales, levemente torcidas, «que parecen rectas y no lo son», «perfiladas a medida», «se las retuerzo en cierto modo, porque los viajeros están dormidos». Sumergiéndose cada vez más en este sueño, Céline conducirá el último convoy, el de la trilogía alemana, final y suprema, peregrinación inconexa, donde la materia, epiléptica, se desescama en el aliento. Y podríamos terminar parafraseando a Brecht: duros son los tiempos, cuando para una «*petite musique*» hay que hacer oír una masacre. Pero con demasiada frecuencia se olvida que en el origen de aquella masacre no hubo ciertamente una música, sino su ausencia.

¿RESPETA LA NATURALEZA EL ESPÍRITU?

FREUD comenzó a escribir *El malestar de la civilización* en el verano de 1929: tenía entonces setenta y tres años; llevaba tiempo sufriendo la tortura de las operaciones en la mandíbula que le acompañaría hasta la muerte, y todo su ser parecía entrado en una nueva fase, de última fijación, como revela, con su habitual sobriedad trágica, su carta de 1925 a Lou Andreas-Salomé: «Lentamente me voy viendo recubierto de una costra de insensibilidad; lo compruebo sin lamentarme de ello. Se trata en el fondo de un proceso natural, una especie de inicio del volverse inorgánico. Creo que es lo que llaman "transfiguración de la vejez". Sin duda debe de estar relacionado con un cambio preciso en la relación entre los dos instintos supuestos por mí. Aquí, tal vez, la mutación no es muy vistosa; sigo lleno de interés por todo lo que era interesante; tampoco las cualidades son muy diferentes, pero falta una cierta resonancia; yo, que no soy nada musical, me imagino la diferencia como cuando se aprieta o no se aprieta el pedal.»

El pedal de piano que falta es el flujo mismo de la vida, que ahora se vuelve río subterráneo en el ilimitado desierto de lo inorgánico. Freud se inclina a observar este tremendo proceso, que lo rodea todo, con la misma meticulosidad que había dedicado, treinta años antes, a los propios sueños. Pero ahora ya no queda huella del fervor que había acompañado aquel momento de descubrimiento: el objeto observado, multiplicándose desmesuradamente, parece también haberse vuelto más fútil, haber perdido y no adquirido riqueza. Anunciando a Lou Andreas-Salomé el término de la primera redacción del *Malestar de la civilización*, Freud encuentra palabras serenamente sarcásticas: «Ya le habrá dicho Anna que estoy escribiendo algo, y hoy he escrito la última frase que, en la medida en que esto es posible aquí sin biblioteca, concluye el trabajo. Trata de la civilización, del sentido de culpa, la felicidad y otras cosas no menos elevadas, y me parece —con razón, sin duda— muy superfluo, a diferencia de los trabajos anteriores que nacían siempre de un impulso. Pero ¿qué debería hacer? No es posible pasar todo el día fumando y jugando a cartas... Durante este trabajo he descubierto las verdades más banales.» Esta última frase debe ser entendida al pie de la letra: la primera parte del *Malestar*, en efecto, asombra por su obviedad. Paso a paso, con cautela, Freud finge descubrir lo que tantos ensayistas menores del siglo XVIII habían estado convencidos de haber descubierto: que la vida social pone freno a la satisfacción de los instintos; y formula a renglón seguido una propuesta que ha tenido efectos nefastos sobre varios comandos de rudimentarios críticos de la cultura que

saquearían después las páginas del *Malestar*. «Se descubrió que el hombre se vuelve neurótico en tanto que incapaz de soportar el peso de la frustración que le impone la sociedad para servir sus ideales civiles, y se dedujo de ahí que, si estas premisas fueran eliminadas o reducidas considerablemente, retornarían las posibilidades de ser feliz.» Será oportuno, pues, recordar que en la obra de Freud la frustración tiene un papel fugaz, mientras que la mediocre psicosociología que hoy lo administra todo la ha convertido en el eje de sus propios enunciados. No es necesario buscar muy lejos las razones: el repugnante culto del *bonheur* sigue siendo uno de los más difundidos en el mundo. Y es una ironía exquisita que, para practicar este culto, nos refiramos a la obra de Freud, que ofrece duros argumentos para despreciarlo.

Por lo tanto, si nos quedáramos en la primera parte del *Malestar*, no haríamos más que redescubrir «las verdades más banales»; y, como máximo, cabría reflexionar sobre cómo, por una especie de ley oculta e inexorable, aquel que había escrito cosas eternas sobre todo lo que el mundo consideraba irrelevante debía escribir también cosas irrelevantes sobre algunos hechos eternos del mundo. Pero hacia la mitad del ensayo el discurso de Freud se desvía bruscamente y regresa a la densidad de sus escritos mayores. Bajo el signo de la culpa y de la pulsión de muerte, aparece ahora el proceso de la civilización, y la argumentación, que había sido débil y en ocasiones incongruente, se cierra de golpe en una tenaza visionaria: el origen está en la culpa, y la culpa es el orden mismo…, si es cierto, como da a entender el asombroso artículo de 1916 sobre el *Delincuente por sentido de culpa*, que el delito sirve para aliviar la culpa, no para provocarla. El asesinato del padre primordial y el incesto con la madre son para Freud los dos delitos específicamente «humanos» justo porque tocan la ley de intercambio, que define la sociedad. El padre primordial recibe la muerte porque impone el intercambio pero él mismo no se somete a él, y su muerte descarga la culpa difusa que está en el origen de la sociedad; el incesto con la madre niega el intercambio en su fundamento. Así que la culpa es la piedra fundacional y el obstáculo de la existencia social: sólo conseguimos desplazarla, jamás eliminarla. También, en el *Malestar*, Freud llega a una conclusión paralizadora: «Lo que comenzó con el padre se cumple en la masa.» Es decir: el proceso de incivilización está irremediablemente destinado a aumentar hasta lo insoportable el sentido de culpa. Esta es la perspectiva final que Freud presenta en un abrir y cerrar de ojos, y luego oculta. Pero basta para mostrar el fondo grandioso y oscuro del *Malestar*, última y fúnebre celebración de nuestro mito fundador, la oposición cultura/naturaleza. Freud confía en ese mito hasta el último momento, mientras que su actitud consecuente le lleva al punto de

ruptura. Por una parte reafirma una tesis deteriorada por el uso, desde los griegos hasta nosotros: la de que la razón de ser de la civilización es defendernos de la naturaleza; por otra, sigue el curso inflexible de su pensamiento, que le ha llevado a reabsorber cada vez más en la naturaleza la vida entera de la psiquis, de modo que el nacimiento y la persistencia de la sociedad se le presentan fatalmente como una laceración que jamás podrá curarse. Sobre la catástrofe biológica de la civilización, en el momento en que ya no consigue justificarse como opuesta a la propia naturaleza y al mismo tiempo no se atreve a asimilarse a ella, Freud ha posado su mirada contemplativa sin imponer conciliaciones, dejando únicamente vislumbrar al final, como en un apócrifo neoplatónico, el juego de los dioses contrarios: Eros y Thanatos. Y en una carta de 1930 al pastor Pfister firmaría estas reflexiones con pocas palabras, una vez más con el genio de la sobriedad y con la tremenda pudibundez del viejo iluminado: «Pues bien, el espíritu es sin duda algo especial; ¡sabemos tan poco de él y de su relación con la naturaleza…! Siento mucho respeto por el espíritu, pero ¿lo siente también la naturaleza? Al fin y al cabo el espíritu no es más que un fragmento de naturaleza y el resto parece poder arreglárselas muy bien incluso sin este fragmento. ¿La naturaleza se dejará realmente influenciar en medida relevante por el respeto hacia el espíritu?»

UNA MURALLA CHINA

EL CUADERNO rojo. En una provincia que era el último Imperio, y no sabía ni quería saber que era una y otra cosa, por estar convencida de poder encontrar siempre un transigente entendimiento entre todos los incompatibles, «un día todo —por doquier que se mirase— se volvió rojo... ¡Susurros, murmullos, estremecimientos! Por las calles, en los tranvías, en el parque, todos leen un cuaderno rojo».[161]Era abril de 1899 y «allí, en Kakania, en este Estado ahora desaparecido, incomprendido, que en tantos aspectos ha sido ejemplar y como tal no reconocido»,[162] Viena acogía con rapaz curiosidad el primer número de la «Fackel», enteramente escrito por un joven de veinticinco años colaborador de la prensa, Karl Kraus, que nada prometía de positivo («no un sonoro qué hacemos, sino un honesto qué rechazamos»)[163] y descubría inmediatamente su intención secreta: la brutal ambición de ser imposible en la ciudad de las «relaciones agradables»[164], donde justamente «no se puede ser imposible»,[165] donde nadie consigue enfadarse por nada, porque una duda obligatoria excluye la supervivencia de cualquier bien y mal; porque todos se conocen demasiado, se han visto desde pequeños, cada cosa lleva otra detrás, la venganza por una ventaja no conseguida, la lisonja por una ventaja a conseguir. A partir de aquel año, «ya rígido frente a una mutación semejante»[166] (del siglo), y durante treinta y siete, la «Fackel» esparció sin tregua «traición, terremoto, veneno e incendio del *mundus intelligibilis*».[167]

Café Griensteidl. Muchos escritores maduraban entonces precipitadamente en los invernaderos de los cafés, y fundar una revista era un gesto de los más normales. Sí era inusual, en cambio, el propósito de criticar la totalidad del entorno. E insensata la intención de atacar frontalmente la «Neue Freie Presse», el gran cotidiano liberal de Viena, tan respetable, tan elegante. Kraus había llegado a esas conclusiones después de rápidos y tortuosos años de aprendizaje, cuyo inicio simbólico puede situarse en un día de la primavera de 1892, cuando Kraus y Hofmannsthal celebraron juntos el paso del examen de grado encontrándose en los jardines de la Beethovenplatz.[168] Hofmannsthal era entonces el arcángel Loris: sus primeros textos —aparecidos «En el bello Danubio azul»,[169] dentro del estilo del «alegre apocalipsis» vienés- eran el meteoro que, allí donde «todo está tranquilo y espera» -«¡Os deseo un buen fin del mundo, Vuestra Gracia!»—,[170] había tenido la gentileza de detenerse en mitad del cielo. Antes aún de abandonar los pantalones cortos, había sido

acogido en el Gran Museo, en una hornacina de terciopelo. En diciembre de 1891 había comenzado aquel increíble ballet de torturas y equívocos que fue su encuentro con Stefan George, truncado, como los amores escolares, por la intervención del preocupado y comprensivo padre de Hofmannsthal; así nos documentan las febriles notas intercambiadas entre ambos durante un mes; el reconocimiento de Hofmannsthal: «Me has recordado cosas / que en mí están escondidas»;[171] la imagen de George, «el profeta» de veintitrés años que, ya en el histerismo de la ruptura —según contó el propio Hofmannsthal—, aplasta a un perro de un puntapié, murmurando *asale voyou»* [172]... Ya entonces Hofmannsthal paseaba «entre robinias y jazmines»[173] con Hermann Bahr, el incansable y prolijo mayordomo de lo Nuevo, que con tanta frecuencia cambiaba de librea y que después se convertiría en constante objeto de execración para Kraus.

En el Café Griensteidl se reunían entonces las últimas esencias de la *décadence* vienesa, el grupo del Jung-Wien, tóxicos leves comparados con los que preparaba por la misma década la cocina del «Mercure de France». Aparte del joven Hofmannsthal, allí se sentaban Schnitzler, Salten, Beer-Hofmann, algún olvidado, y finalmente Bahr: el cual, sobre aquellas mesitas, había fijado momentáneamente el frente de lo moderno, y desde allí anunciaba «la superación del naturalismo»[174] a una despreocupada civilización que había evitado hasta entonces enterarse del naturalismo.[175] [176] Lateral, en el grupo, era Karl Kraus, que había comenzado en 1892 una dispersa actividad folletinista, contaminada con la vida. «¿Amigos? —decía de él Beer-Hofmann—. Amigos exactamente no somos; simplemente, no nos peleamos.»* Pero, para Kraus, la enemistad no tardó en desarrollarse: primero dirigida a Hermann Bahr, después al grupo entero. Las razones de este rechazo se irían acumulando, capa a capa, durante toda su vida. En enero de 1897 cierran el Café Griensteidl porque el Palais Herberstein, donde se encontraba, va a ser transformado y dividido en apartamentos. A este guiño de la realidad se refiere el primer texto articulado de Kraus, *Die demolirte Literatur*, panfleto incluso demasiado punzante, *jeu de massacre* realizado sobre el grupo de la Jung-Wien. «La vida romperá las muletas de la afectación»:[177] aquella joven Viena se le había revelado a partir de entonces como el extremo avatar de la decrépita Viena de la decoración.

Anatol. Ahora se me ocurre otra cosa.
Max. ¿Es decir...?
Anatol. ¡El inconsciente!
Max. ¿El inconsciente?
Anatol. En suma, creo que existen estados inconscientes.

Max. Por lo menos.[178]

Arthur Schnitzler

Viena, capital de la decoración. A finales de siglo «Viena no era tanto la ciudad del arte como la ciudad *par excellence* de la decoración»;[179] con sus alas equitativamente protegidas por un fino polvo estético. Las «dulces chiquillas» de Schnitzler, formas del eros ciudadano; los extraños aristócratas de los que Hofmannsthal «el difícil» sacaría un modelo de lenguaje y de comportamiento; los funcionarios que todavía conseguían vivir la burocracia como ceremonia; los vividores infieles y estúpidos, pero sobre todo galantes; los folletinistas que maquillaban cualquier minucia; los subtenientes Gustl, víctimas de incongruentes delirios de honor... más las «suaves palabras, abigarradas figuras, / dividido, secreto sentir, / agonías, episodios...», y «las muchas cosas que sobre almas demasiado confiadas caen como rocío y óxido»,[180] entre biombos, álbumes de familia, figuras de cera, *cabinets particuliers*, uniformes, crónicos malentendidos... todos se apiñan en torno a un centro, que era —como vio en la distancia del exilio el vienés Broch—[181]el palco vacío reservado al Emperador en cada teatro kakánico, cavidad oscura, resignada a una necesaria ausencia. Se decía también que Viena era la ciudad de la corrupción *par excellence*..., y lo era sin duda, pero con una nota de cinismo patético —observamos hoy retrospectivamente—, porque, superada por la industria, que tenía en otro lugar su centro, estaba casi obligada a especializarse en el esmalte con que recubrirla. Era la primera ciudad que producía estética como materia prima; una colonia en el centro de Europa, demasiado absorbida en las complicadas relaciones, bizantinas y prehistóricas al mismo tiempo, entre sus varios pueblos y razas, para poder concebir la existencia de Asia. Así pues, la coquetería profesional se perfilaba sobre un oscuro fondo..., y a la espumosa ciudad le ocurría lo mismo que a Schnitzler con sus «ideas alegres»: que se le ensombrecían entre las manos apenas se detenía un momento a reflexionar sobre ellas; como aquella historia «que un día contaba a mis amigos y, al contarla, me ocurrió que la cosa se ponía cada vez más seria, hasta que al final, con gran sorpresa, el héroe encontraba una muerte atroz, apuñalado».[182] Años después, Brecht diría de Kraus: «Cuando la época alzó la mano contra sí misma, aquella mano era la suya.»[183] Pero entonces, en torno al fin de siglo, el relato, plagado de arabescos, digresiones, angustiosas pausas, seguía desarrollándose «en el mejor de los *demi-mondes*».[184]

La morgue de los símbolos. Recorre la historia, desde la *República* de Platón a nuestros días, una condena de lo impropio (metáfora —

ornamento — decoración) como signo que amenaza con escapar al *logos*, que aparece periódicamente confirmada en las poéticas clásicas y neoclásicas, donde se vislumbra, tras la apelación a Aristóteles, el terror al signo errático. Con los primeros románticos radicales se anuncia la evasión definitiva de la metáfora: desde entonces se oculta en una selva que se ha convertido en el lugar de la literatura. Pero a este acontecimiento, molesto para la sociedad, le siguió una subrepticia componenda, cuyo vehículo fueron los mismos grandes románticos, en su plena ambigüedad. Perdido cada vez más su poder vinculante el orden de la retórica, lo sustituyó, con mortal tolerancia, la diarquía de Ornato e Instrumento, en la que los dos contrarios, falsamente enemigos como siempre, recrean sobre principios totalmente diferentes el antiguo equilibrio. Se descubre ahora que el Ornato es utilísimo en tanto que envoltura; carabina incansable, sin él el Instrumento jamás aceptaría presentarse en sociedad. El aura de estos dos poderes indivisos es el equívoco. Los acoge festivamente un inmenso salón en el que sólo hay dos tipos de huéspedes: «los que utilizan la urna como orinal y los que utilizan el orinal como urna».[185]Cada uno por su lado, «hablando en el vacío», dos personajes poco conciliadores insisten en que entre lo uno y lo otro sigue habiendo una diferencia: son Adolf Loos y Karl Kraus. En 1908 y en 1910, respectivamente publicarán cada uno un escandaloso ensayo-manifiesto sobre el tema: *Ornamento y delito* y *Heine y las consecuencias*. Ya por los títulos sé puede entender que los empujaba una furia jurídica deseosa de implicar a toda la civilización en sus incompatibilidades estéticas. Con uno de sus bruscos gestos de falso «buen americano»,[186] Loos verifica inmediatamente un dato capital: que, en el presente, «el ornato no tiene ninguna relación orgánica con nuestra civilización»[187] y por ello tiene carácter degenerativo. Al igual que un inmenso cuerpo tatuado de delincuente, la ciudad se extiende delante del ojo asustado. Sirenas aberrantes surgen de las respetables fachadas. «La casa tiene un tumor, el bow-window. Será el surrealismo el que lo pinte: de la casa prolifera una excrecencia carnosa.»[188] El tenaz nominalismo ha disuelto, con un trabajo continuado a lo largo de toda la historia, el cuerpo de las imágenes y de los símbolos; la ciudad se ha convertido en su morgue. Loos, en su arrebato, divisa ya una humanidad iluminada que preferirá objetos lisos, liberados de imágenes necróticas, y olvidará el ornamento que ha destruido. No ha sido así: aun careciendo de una visible justificación litúrgica, ha resucitado un cuerpo de imágenes y ha vuelto a tomar posesión del mundo, guiado por la Beatriz infernal del *Kitsch*. Pero nuestra era es secretamente docetista y ese cuerpo es fantasmal, puro envoltorio. Kraus quiso recorrer hacia atrás la historia de la forma como envoltorio, fijarla en el emblema de un nombre. Y encontró a Heine,

veneno y herida, el poeta crecido en el tormento, consciente de la degradación y demasiado dotado para no intentar camuflarla: «Pero la forma, esta forma que es una envoltura del contenido, y no el mismo contenido, que es el vestido para el cuerpo, no la carne para el espíritu: esta forma también debía ser descubierta una primera vez, antes de establecerse para siempre. Se encargó de ello Heinrich Heine.» [189] La precisión del ataque, que afectaba al punto débil del romanticismo, su peculiar incapacidad de producir valores medios, hasta el punto de que «cualquier resbalón del nivel del genio significaba un resbalón cabeza abajo del cosmos al *Kitsch*»,[190] ha impedido ver muchas veces que en aquel ensayo no se intentaba tanto una «valoración de la poesía de Heine cuanto la crítica de una forma de vida».[191] La misma forma de vida que triunfa hoy, en una versión más mediocre. Ornato e Instrumento siguen llevando la voz cantante, en el hipérbaton de las dos tendencias: «para una, el arte es un instrumento; para la otra, la vida es un ornamento».[192] Este mutuo reconocimiento, que corrompe tanto el arte como la vida, produce una trabada eufonía; lo que se pierde sólo es un recuerdo: «El arte desordena la vida. Los poetas de la humanidad restablecen cada vez el caos. Los poetas de la sociedad cantan y se lamentan, bendicen y maldicen dentro del ordenamiento del mundo.»[193]

Viena capital del lenguaje. Latente e incompatible con la decoración de la que se había alimentado hasta la náusea, comenzaba a formarse en aquellos años otra Viena, allí donde se producen las inadvertidas cristalizaciones del pensamiento, detrás de la historia. De la misma manera que París, la ciudad arsenical, «en la que los cuerpos rápidamente se consumen», [194] fue, en la primera parte del siglo, el terreno privilegiado para liberarse del Doble; así Viena, ciudad del azúcar y filtros crueles, por doquier *frisée*, suicida de maneras impecables, ha girado en los mismos años en torno al eje del lenguaje, y desde allí se ha contagiado esta incurable enfermedad al resto del mundo.

Ésa era la Viena a la que Kraus pertenecía, ciudad que no encontraremos en los documentos o en las evocaciones, porque sólo existe, detrás de puertas cerradas a cal y canto, en las obras de algunos grandes solitarios, guiados por una misma obsesión, que practicaban sobre materiales diversos. Freud, Kraus, Wittgenstein, Schoenberg, Loos son los astros dominantes de esta constelación.[195] Para todos ellos el lenguaje se plantea como cuestión vital, primordial, omnicomprensiva, con una urgencia a la que el tiempo ha sabido contraponer únicamente el celo de los congresos de semiología. Dentro de una retícula inmensa, todavía en buena parte por explorar, los análisis de los *dessous* femeninos empalman con las criptografías

inconscientes; la búsqueda de «lo que se puede decir en general» con la «lógica inconsciente» de lo que el lenguaje musical dice; el feroz *Witz* sobre el psicoanálisis con la investigación psicoanalítica sobre el *Witz*; el *Ello* que Freud recibió de Nietzsche y de Groddeck con el *ello* gramatical, a cuyo uso en la lengua dedicó Kraus un memorable ensayo. *Ello*: esta minúscula y olvidada palabra preside la obsesión por el lenguaje, y gracias a la obsesión recupera sus poderosos rasgos arcaicos, como vislumbró otro vienés, Leo Spitzer, que dedicó al lenguaje toda su inventiva: «El gran neutro de la naturaleza es la más justa definición del *ello*, en otras palabras el *ello* desciende de la fantasía mitopoética de los hombres, *es regnet* (llueve) no es menos mítico que *Iuppiter tonat*.»[196] Y aquí Spitzer se refiere explícitamente al ensayo de Kraus, donde se decía: «*Ello*: el caos, la esfera, el todo, lo que es más grande, más sentido, que ya está presente antes de lo primero en nacer. Luz, día, noche no son sujetos (como suponen erróneamente los gramáticos) sino predicados; no pueden ser sujetos, porque él *ello* es lo que debe llevarlos antes a la luz, al día, a la noche, desarrollándose en ellos.»[197]

¿Por qué esta convergencia sobre el lenguaje? Toda la historia la fomentaba: concluido el reinado de las reglas, comenzaba su estudio azaroso. «El hombre ya no existe; quedan sólo sus síntomas»:[198] era lo sobrentendido, y los grandes agoreros vieneses tomaron nota de ello. Tenían en común un rigorismo de monjes montaraces: anulada la moral, «que llevaba los cepos como collares»,[199] una etiqueta mucho más exigente imponía establecer discriminantes en la práctica del lenguaje. Como epígrafe a la obra de cada uno de estos personajes diversísimos podrían ponerse las palabras de Kraus: «Que alguien sea un asesino no demuestra nada en contra de su estilo; pero el estilo puede demostrar que es un asesino.»[200] Mientras tanto, a su alrededor, los asesinos intentaban ennoblecerse con el estilo: «Cada gesto es un arabesco, cada respiración está instrumentada, cada barba es una manera de decir. Todo esto es necesario porque, de no ser así, en las desoladas cavidades de las ventanas habitaría el horror. ¡Pero la fachada no me engaña! Yo sé cuánto arte se ha debido sustraer de la vida, y cuánta vida del arte, para permitir este jueguecito de niños entre el arte y la vida.» [201] Todos los teóricos vieneses han crecido «sin techo detrás de fachadas artísticas»,[202] han dado la espalda a esas fachadas y, en una tierra de nadie sembrada de escombros históricos, han buscado el lenguaje, con procedimientos diversos, igualmente convencidos de que les aguardaba el secreto, hasta que el lenguaje ha vuelto a revelarse como una potencia neutra, total, inminente, de la que somos el objeto antes que el sujeto. Fue un descubrimiento trastornador, que desmontaba las bambalinas del entorno. Así la capital de la decoración se ha disuelto en un polvillo de estucos

deshechos poco antes de que a los fantasmas les abandonara definitivamente la vida.

La respiración más larga. En un aforismo de Kraus se entra fácilmente; pero ya no se consigue salir de él. Guiños, intemperancias, torbellinos de antítesis, paradojas sistemáticas parecen al inicio delinear someramente una fisonomía: cortante, dominadora. Si, por el contrario, nos adentramos en sus restantes obras, la claridad se desvanece: quien ha recorrido las más de treinta mil páginas de la «Fackel»; las doscientas nueve escenas y el epílogo de los *Letzten Tage der Menschheit*, donde el mundo y el teatro coinciden finalmente en la irrepresentabilidad; los grandes ensayos que aludían a los hechos cotidianos o a la puntuación en una edición de Goethe; las inexorables «operetas en prosa» sobre procesos por lesa moralidad; las nueve colecciones del *Worte in Versen*, donde tantas reglas anticuadas de la versificación son respetadas y tantos temas inauditos impuestos a la poesía; las interminables citas; los cuplés añadidos a Offenbach; los dos paneles introductorios a toda crítica literaria, dedicados a Heine y Nestroy; la polémica con el canalla Békessy, editor de diarios, y con el infame Schober, jefe de la policía de Viena; las nueve traducciones de Shakespeare, en la lengua que ya había dado la mejor traducción de Shakespeare; las tentaculares frases de la *Dritte Walpurgisnacht*, donde la diferenciación del lenguaje nombra por antífrasis la brutalidad del objeto, el nazismo...: quien ha navegado entre estas palabras omnívoras y regresa a visitar los aforismos confirmará la claridad de la imagen que de ellos se extrae. Pero de una manera irónica, ya que tal claridad aparece ahora como resultado de una monstruosa compresión. Los aforismos compendian toda la obra, pero sólo después de haber recorrido toda la obra descubrimos que debajo de ellos se abren catacumbas inagotables.

Para Kraus la unidad de medida es la proposición: al igual que en algunos bronces Shang el pecho de un carnero es también el pico de una lechuza y los cuernos son también salamandras, cada una de sus proposiciones está cerrada en sí, pero a la vez es articulación de un organismo desmesurado; un organismo que tampoco es tanto la obra concreta a la que pertenece cuanto la totalidad de los escritos de Kraus, quien, a su vez —y a distancia— aparece, por la homogeneidad que resulta de la exuberante elaboración, como un único bloque, una especie de aforismo único, una sola respiración mantenida por un tiempo insoportablemente prolongado, como si se hiciera literal el sentido de las palabras de Kraus: «La respiración más larga es la del aforismo.»[203] Así pues, el aforismo es el laboratorio del «constructor de proposiciones»; y es también el final de la construcción; primero y último paso, el más fácil y el más difícil. Lo mismo vale para el lector: reconocerá en los aforismos los textos de acceso más inmediato, que se

revelan luego los más reacios a ceder sus múltiples sobrentendidos. Los maestros de los que Kraus se reconoce deudor son Lichtenberg y Nietzsche, que también habían buscado en el aforismo la forma engañosamente discursiva, la máxima concentración en la superficie emergente de la lengua, la forma que tiene «algo de oscuro, de concentrado, de oscurecimiento violento..., totalmente opuesta a la máxima, esta sentencia para uso del *bel mondo*, y desmochada hasta llegar a ser lapidaria; mientras que el aforismo es insociable como una piedra... (Pero una piedra de origen misterioso, un grave meteorito que, apenas caído, querría volatilizarse)»[204] Respecto a sus grandes predecesores, Kraus exasperará aún más aquella *lex minimi* que era para Jean Paul la marca del *Witz*, [205] porque aún se sentía más atraído que ellos por una forma en la que se anulase la distinción entre tema y desarrollo, en la que cada elemento fuese materia y estructura a la vez. La acusación, ya formulada por los primeros críticos de Kraus y repetida luego tantas veces, según la cual sus ensayos serían «mosaicos de aforismos», es, por lo tanto, exacta; pero no indica una debilidad, sino más bien su novedad normal. En realidad, muchos de los aforismos recogidos por Kraus en sus tres volúmenes aparecen por primera vez en el texto de sus ensayos, y se encuentran igualmente en el lugar justo, tanto aislados como entretejidos. Cambia, sin embargo, su perspectiva, incluso cuando Kraus los ha sacado del contexto sin ninguna de las modificaciones que muchas veces solía efectuar en ellos. Ahora, precedida y seguida por el silencio, en el vacío de los presupuestos y de las consecuencias, la palabra de este escritor que sopesaba cada detalle en la balanza de una justicia absoluta asume explícitamente aquel exceso sobre la verdad —«un aforismo jamás coincide con la verdad; o es una media verdad o una verdad y media»—[206] que salva toda la obra de Kraus de la coerción del derecho y de su arma, la prueba. En efecto, «no se trata de demostrar al lector un pensamiento, porque una prueba no es un pensamiento».[207] Son múltiples los casos en que el aforismo consigue, como Kraus pide, «superar la verdad». Soberanamente: «sólo con un paso debe saltarla».[208] Es una exigencia durísima, y el lector descubrirá con la necesaria lentitud cuáles son los aforismos que responden a ella exactamente; descubriéndolos tal vez, con una cierta sorpresa, casi ocultos en medio de pausas idiosincrásicas, de estremecimientos nerviosos que no pretenden ser nada más. Pero también esto corresponde a un principio que Kraus siempre ha seguido: buscar los pretextos más efímeros, habitar los materiales más degradados, las formas más corrompidas. Así que con mucha frecuencia sus aforismos más bellos son y deben ser difícilmente diferenciables de unas banalidades generalizadoras sobre la vida.

Yo no podía hacer la Gran Muralla sin cortar las venas de la tierra.[209]

Meng Tien

El guardián de la Gran Muralla. Así se ve desde fuera la obra de Kraus: «Las páginas se alinean unas con otras; su peso es equivalente. Pueden haber salido mejor o peor; en todo caso, siguen proliferando y encajándose de forma que nada permite prever un final necesario... Jamás se advierte un principio estructural predeterminado. Porque la estructura, que falta por completo en el conjunto, se halla presente en cada proposición concreta y salta a la vista.» [210] Así describía Kraus la génesis de su obra: «Cuando inicio un trabajo, en el momento de empuñar la pluma, no tengo ninguna idea de la estructura ni de las particularidades de ese trabajo. Sin embargo, en cuanto he escrito la primera proposición, siento, en su tensión gramatical, cuál va a ser su extensión; en esto no me he engañado nunca. (Podría compararse esta sensación a la del ingeniero que intuye desde el principio cómo será el arco completo de un puente.) La escritura progresa luego sin interrupciones hasta que quedo completamente exhausto.»[211] Pero no se trata de un puente. Esta es una obra que sólo comunica con la tierra en que crece, perteneciente a otra gramática espacial cuyo ejemplo más próximo es, sin lugar a dudas, la Gran Muralla china, que incluso había sugerido el título de uno de los impresionantes ensayos de Kraus. Una obra que se extiende compacta y sin final: muchos han admirado sus sólidos sillares, siempre tallados de la misma forma; unos pocos han podido recorrerla en un itinerario completo, que requiere años de camino; pero nadie sabría decir a ciencia cierta cuál es la forma del conjunto. En Viena, hacia 1930, Elias Canetti viajó testarudamente en torno a esa muralla, y dejó una descripción de ella que es una perfecta glosa al relato de Kafka: «Proposición por proposición, fragmento por fragmento se encajan los sillares de una muralla china. Y esos sillares están en todas partes igualmente bien encajados, con su carácter siempre reconocible; pero lo que realmente rodea no lo sabe nadie. No existe un reino dentro de esta muralla: ella misma es el reino. Todas las linfas que pueda haber en el reino han ido a parar a la construcción. Ahora ya no puede decirse qué había dentro y qué había fuera: el reino se extiende por ambos lados, muralla hacia el interior y hacia el exterior. La muralla es todo, ciclópea empresa, fin en sí misma, que atraviesa el mundo, subiendo y bajando montes, valles, llanuras y tantos desiertos. Quizá cree estar viva, porque todo lo exterior a ella ha sido destruido. De los ejércitos que la poblaban y a los que correspondía hacer la guardia sólo ha quedado un único y solitario guardián. Este guardián solitario es al mismo tiempo el ser solitario que lleva adelante la construcción.

Dondequiera que mire, siente la necesidad de erigir un nuevo trozo de muralla. Para ello se le ofrecen los materiales más diversos y él consigue tallarlos todos en nuevos sillares. Se puede avanzar durante años sobre esta muralla sin llegar jamás al fin.»[212] Es una actividad muy extraña, sin duda, la de este constructor, y él mismo ha querido distinguirla claramente de otras posibilidades de la escritura: «Mientras, por ejemplo, me veo sólo como un vulgar *constructor de proporciones*, inocente de cualquier efecto sobre la vida y de cualquier enriquecimiento ético que el lenguaje pueda producir, sin embargo, inmerso en tan modesta actividad, creo tener más razones para ser megalómano que todos los que hoy se llaman *escritor*, y ello a pesar de dirigir yo siempre y únicamente a la proposición concreta —y jamás, por ejemplo, a una novela— toda la intensidad del trabajo y de la sensibilidad (justamente la misma para cada proposición, de forma que no puede existir diferencia entre mis proposiciones y que cualquier construcción aparece igualmente cerrada y bien ensamblada).»[213]

Convencido de que «la civilización termina cuando los bárbaros escapan de ella», [214] Kraus sólo podía aceptar que vivía en la frontera, sobre una muralla que era, a la vez, señal de protección y de imposible fuga, y que en ocasiones llamaba el *muro del lenguaje*—. «Con frecuencia estoy cerca del muro del lenguaje y sólo recojo su eco. Con frecuencia me golpeo la cabeza contra el muro del lenguaje.»[215] Cuando, en los últimos años, lo acusaron de haberse vuelto incomprensible e intratable, aquella acusación era justa porque, constreñido entre una civilización abandonada por los bárbaros y una barbarie educada por la civilización, el guardián se había «sepultado vivo» [216] en la muralla y ahora sólo hablaba a las venas de agua que durante tanto tiempo habían afluido a ella.

Cualquier arte es erótico.[217]
Adolf Loos

Ouveríure *erotica*. Camuflado de cínico *flaneur*, que disipa en frases un conocimiento de la vida por definición sospechoso, el Kraus aforístico aparece en el número 198 de la «Fackel» (marzo de 1906) en un montón de sentencias recogidas bajo el título *Abfälle*, «basuras». ¿Y de qué hablará un personaje tan dudoso, que se sienta sin presentarse en un café ciudadano, sino de *mujeres*? Entre estos primeros aforismos, en realidad, muchos tratan de mujeres, y la precedencia mundana e inicial asignada a este tema se mantendrá al ordenar las diferentes secciones en las tres colecciones de aforismos que serán editadas posteriormente: la primera sección de *Detti e contraddetti* (1909) se titula «Mujer, fantasía»; la primera de *Pro domo et mundo* (1912), «De

la mujer, de la moral»; y la primera de *Di notte* (1918) está dedicada a «Eros». Esta constante ha de tener por fuerza muchos significados para un caviloso espíritu formal como era Kraus: bajo el signo de la mujer está precisamente, en todos los grados, la *ouverture* leve y oscura de su obra, como en el *Don Giovanni*. Aquí comienza a anudarse la trama de antítesis y contrastes, se abre el torneo de las contradicciones que recorrerá luego cada una de sus páginas. Y para ocultar un poco la sutil taracea, Kraus juega aquí a ocultarse tras unos hábitos sociales pasablemente despreciables, los del entretenedor, y el divino rostro feroz de Eros se vislumbra como a través de una mundana charla vienesa. También en los demás registros de la obra, que se revelan sucesivamente en los primeros diez años de la «Fackel», mantiene la mujer su función iniciática. En primer lugar, en las sátiras sobre hechos de la vida cotidiana. Después de una rápida correría, ruinosamente eficaz pero no insustituible, a través de los escándalos kakánicos —desfilan por ella la Bolsa, los Sindicatos, la Industria, la Universidad, los menús con que los Krupp engatusan a los periodistas en una recepción y los mismos Krupp descontando el salario a sus obreros el día de la visita del Kaiser a la fábrica, honor que suple la comida—, el primer pretexto, que finalmente aleja a Kraus para siempre de la dependencia letal de los pretextos, es aquel singular escándalo que «comienza cuando la policía lo termina»:[218] la intervención del Estado para defender la moralidad sexual. Con el número 115 de la «Fackel», en septiembre de 1902, ocupado casi por entero por el ensayo *Sittlichkeit und Kriminalität*, nace íntegra la forma ensayista de Kraus: citas de Shakespeare, malévolamente dirigidas al presente, introducen la exaltación de la más menuda crónica judicial —¡un proceso por adulterio!— a escala cósmica. La feminidad, culpable por origen, está siempre en el centro de estas empresas de una justicia viril: Cocottes, Rufianas, Adúlteras y Prostitutas comparecen en sórdidas salas de tribunal para ser sometidas a las vejaciones de un control jurídico que permite medir fácilmente la miseria de la civilización que lo impone. Finalmente, ese registro que por el material es literario, por la intención omnicomprensivo, al que pertenecerán después, entre otros, los dos memorables ensayos sobre Nestroy y sobre Heine, se presenta en junio de 1905 con el discurso sobre la *Caja de Pandora* de Wedekind, páginas en las que el mito hace su entrada en el angosto marco de una jaula de circo.

Conviene, sin embargo, tomar como guía los aforismos para encontrar, detrás del torbellino de las *pointer*, aquellas asociaciones morganáticas que para Kraus serán siempre vínculos diamantinos. Con radical arcaísmo, Kraus ve en la mujer y en la palabra los dos fragmentos de naturaleza que la sociedad continuamente intercambia y subsume en el propio y puro elemento, el dinero, aunque sin

conseguir jamás borrarles unos rasgos inevitablemente extraños, su alusión a otros órdenes distintos del civil. «En el arte del lenguaje se llama metáfora “lo que no se utiliza en sentido propio”. Por ello las metáforas son las perversiones del lenguaje y las perversiones son las metáforas del amor.»[219] Distanciar de su función propia los materiales empleados para el intercambio es la práctica perversa por excelencia, la impropiedad imperdonable en la práctica social; y en el fondo de los oscuros caminos de la metáfora y de la perversión se celebra la *coniunctio* en el placer de la feminidad y del lenguaje. La relación erótica con la palabra y la observación de los abusos sintácticos que la mujer perpetra sobre la sociedad son el aspecto luminoso de una búsqueda cuyo sórdido envés es la deserotización del pensamiento en los suministradores de la opinión y la persecución de la mujer que actúa por el placer, o incluso —¡horror!— por el placer y el dinero a la vez.

Al nivel de la sátira inmediata abundan las historias sacadas de los anales judiciales de Viena: traspuestas en la versión de Kraus, producen esos momentos en los que creemos asistir al «nacimiento de la opereta del espíritu de la prosa»:[220]el caso Riehl —Regine Riehl: patrona de burdel—, el caso Hervay —Leontine von Hervay: acusada de bigamia y prácticas maléficas—, y tantos más, siguen siendo monumentos a la risibilidad de la justicia, cumbres majestuosas de una civilización desconocedora de la vida. En el centro están las frases martilleadas e indelebles —«Un proceso por delitos contra la decencia es el paso consecuente de una indecencia individual a una indecencia general, sobre cuyo oscuro fondo se recorta luminosa la comprobada culpa del imputado»—, [221] y alrededor de él gira una *ronde* incansable y enjoyada: la novela social de Viena, atroz, pero siempre —es un punto de honor— ligera.

La indignación, por sí sola, produce generalmente versos malos, mientras que la perfección de estas prosas —y aún más de aquellas sobre temas análogos en la *Chinesische Mauer*, que llega cuatro años después— es el resultado de una voluptuosa alianza entre homenaje feudal y arrebato vengativo. Benjamin reconoce justamente en ellas la sombra de Baudelaire, que había sido el primero en establecer la «solidaridad entre el literato y la puta»[222] Heredero del gran dandy, Kraus «ha acompañado con cortantes minués el *chassé-croisé* de Justicia y Venus».[223] Y jamás nadie había mostrado con tal evidencia que el carácter espantoso de la Justicia no es tanto su aspecto punitivo, que un humanitarismo cualquiera está dispuesto a mitigar, cuanto su deseducación y torpe imprevisión frente a los hechos de la vida; y que Venus, que urde por doquier sus tramas viciosas en los bajos fondos y en los estudios más austeros, es siempre benévola consejera de la inteligencia, que tiene, entre sus primeras tareas, la

imprescindible de reírse de la sociedad.

La haine du bourgeois est un phénoméne romantique, excessif, comme tous les phénomines romantiques, mais très saín.[224]

ÉLIE FAURE

Mizzi Veith. «Porque en realidad [Mizzi Veith] sí llevaba una cierta vida. Y no sola, por lo que se dice. Un brutal padrastro le impidió trabajar algún tiempo de telefonista. Y tampoco le permitió emplearse en una fábrica de cerillas, o de dependienta en un estanco. Desde muy joven se vio, por el contrario, obligada a tomarse la vida por su lado alegre y a desarrollar un impulso que es la peor mancha de la mujer: el de agradar a los hombres. Su padrastro exigía que fuera graciosa y que ni siquiera lo ocultara. Y por ello la humillaba a sacar partido de un defecto físico que la sociedad humana considera digno únicamente de un céntimo de limosna y del propio desprecio. De haber venido al mundo sin manos, vivir así habría sido decente, aunque punible por vagabundeo. Pero, como sus manos eran bellas, ejercía de falso tullido, deshonestamente, y amenazada también siempre por la ley contra el vagabundeo. El padre, que no había obligado a aquellas manos a ajarse trabajando en el mostrador de una fábrica, se comportó con ella como un delincuente. Y Mizzi cayó tan bajo que acabó realzando sus formas con las toilettes, en lugar de ocultarlas detrás de un delantal. Semejantes exhibiciones son un género de prostitución, y quien se abandona a ellas es tanto más despreciado en la medida en que, actuando así, provoca un goce estético en el indignado espectador, mientras que los defectos que muestran los otros tullidos suscitan únicamente sensaciones morales. Y esa excusa de que la belleza de una mujer no es culpa suya jamás será aceptada por la civilización, porque la mujer dispone de miles de velos para ocultar el mal. El padre que fomenta o tolera semejantes exhibiciones se hace culpable de un delito. Mizzi Veith ha sido educada para ganarse el placer, y con ello el desprecio de la sociedad burguesa.»[225]

Chinatown. Era aquélla la remotísima ¿poca en la que algunos que no compartían la inclinación, hoy convertida en madura conquista, a negar «la bipartición del género humano» —«¡todavía no ha sido reconocida por la ciencia!»—,[226] construían, destruían y volvían a construir tablas de vicios y virtudes obligatorias para el hombre y para la mujer. Nietzsche ya había recordado la fusta y a Ariadna; Strindberg daba cuenta, en su *Plaidoyer d'un jou*, de la exuberante comicidad de los conflictos entre los sexos, y el espasmo era indudable; Wedekind encontraba, entre el serrín y el papel cartón del circo, el último ejemplar de la mujer como Gran Fiera; Altenberg

describía amorosamente sus niñas eróticas; y Weininger matematizaba en delirio científico la carencia femenina y afirmaba la bisexualidad originaria que Freud, durante su tenebrosa amistad con Fliess, estaba convencido de haber descubierto. Que el *Banquete* platónico y la mitología pudieran sugerir mucho al respecto ni siquiera se les ocurría entonces: comenzaba sólo a entreabrirse la era de la sensatez antropológica y en la tribu de Europa aún regía el *numerus clausus*. Era extremadamente sorprendente la infiltración ubicua del sexo: «El grado y especie de la sexualidad de una persona se extienden hasta el último vértice de su espíritu», [227] había escrito Nietzsche en uno de sus aforismos, y lo que para los progenitores era un sobrentendido cósmico debía ahora ser vivido y descubierto como fatalidad social, *id est* catástrofe natural, con motivo de su temible despertar: «Hemos construido nuestras chozas sobre un cráter que creíamos apagado; hemos hablado con la naturaleza en lenguaje humano; y, como no entendíamos el suyo, hemos creído que ya no se alteraría… Hemos osado calentarnos los pies en el sagrado fuego que en un tiempo inflamaba a la acción al espíritu viril. Y ahora ese fuego ha prendido en la casa. Las barreras sociales, que debían custodiarlo y protegernos, son un excelente combustible.»[228]

Kraus contempla con su ominosa sonrisa la beatería de ese «continuo sorprenderse de una naturaleza que no ha atribuido a los dos sexos la misma medida de insuficiencia; que ha creado a la mujer, para la cual el placer es una promesa de placer, y al hombre, que se agota con él»[229]Observa y, sin aparentarlo, comienza a poner en marcha el pleno de sus asociaciones. De pasada, insinúa que lo que ha verificado de la mujer vale también para la propia naturaleza; con lo que el risible e imperioso papel del hombre corresponde también a la sociedad y el espíritu. Todos los temas sobre los cuales había disertado la filosofía alemana, de Kant en adelante, con su tendencia a la moralización solemne respecto del comportamiento del hombre, aparecen clandestinamente burlados, porque en el tejido del discurso se ha insertado el hilo, destilando veneno, de la sexualidad. Cada prolegómeno a la futura metafísica comunica ahora directamente con unas *boutades* libertinas. Así, sobre la base de unas cuantas descuidadas observaciones sexuales, Kraus desmantela tranquilamente, con elegancia y firmeza, la tribuna de la dignidad. Y ve ya en transparencia cómo toda la civilización occidental corre a refugiarse en las trastiendas de las lavanderías de Chinatown, donde se guardan exaltadas cartas de damas por encima de toda sospecha, dirigidas a un camarero chino, amable, irreprochable confidente de mujeres blancas antes de convertirse, ocasionalmente, en su asesino. Está claro: las damas que corrían hacia el «gran baño del placer» [230] en los antros de Chinatown ignoraban que las empujaba el mismo

impulso a la salvación que la civilización occidental intenta torpemente suprimir: «¡la esperanza amarilla!»[231] Pero, si bien la clarividencia de la civilización respecto a este sentimiento jamás ha sido grande, sí la han tenido grandísima, aunque limitada, sus damas. En Kraus, por el contrario, esa clarividencia ha sido máxima; tanto que nos ha enumerado con diligencia las razones del citado impulso, inventando un modelo utópico que muestra un gran número de correspondencias con la realidad histórica de China; a la manera de los teóricos del siglo XVIII, pero con otras intenciones: «El chino no comete pecado cuando lo comete. No necesita de escrúpulos de conciencia para encontrar el placer en el placer. Está atrasado porque todavía no ha terminado de liquidar los tesoros de pensamiento que los milenios han acumulado para él... Es un juglar que domina la vida y el amor con un dedo, mientras el atleta jadeante empeña en ello toda su persona... Mantiene separados la moral y el placer y así impide que se llenen de roña... No es sentimental y no tiene esa carencia de economía del alma que nosotros llamamos moral. No conoce el deber del amor al prójimo; allí donde éste exige que de un solo gancho se cuelguen dos. Su vida está muy alejada de una ética enferma, que debilita al fuerte, en tanto que le prescribe proteger al débil... Vive plenamente y no siente la necesidad del espíritu humanitario... Convencido de su propia sustituibilidad, demuestra en lo trascendente un sentido social que en la ética occidental es egoísmo camuflado. Sabe dejar espacio; su amor al prójimo opera en una dimensión no espacial, sino temporal. No vive en el delirio de la individualidad, que quiere afirmarse en el mundo de los hechos. Se deja sumergir en el hormigueo de la multitud y así es tan poco distinguible para sí mismo como para los ojos ajenos. Como todos son iguales, pueden prescindir de los beneficios de la democracia.»[232]

Antítesis y origen. Los insolentes apartes de Kraus sobre la incesante sensualidad femenina y sobre la ineptitud sexual masculina, sobre el placer de la mujer que provoca el espíritu del hombre, o sobre las desastrosas miserias antropológicas que son la mujer que *también* tiene cerebro y el hombre que *también* tiene una sexualidad invasora, deben ser interpretados en su totalidad según la peculiar función que desempeña la *antítesis* en su obra. En primer lugar, si Kraus no es un pensador sino un lenguaje pensante, no habrá de sorprendernos que sus ideas se presenten por parejas de contrarios, tal como exige justamente la estructura del lenguaje que, desde las oposiciones fonológicas bilaterales a los fatales dobles sentidos del léxico abstracto, está construido sobre la oposición. Pero sería ingenuo considerar vinculantes los tajantes enunciados de Kraus, las bruscas cesuras que recorren sus páginas: hay que recordar siempre que aquí

está en juego la excesiva verdad del aforismo. Y, en tanto que exceso sobre la verdad, esos aforismos constituyen una máquina que no sirve para describir el mundo de los contrarios, ahora traducido en lenguaje de los contrarios, sino sólo para llevarlo hasta el origen, que no los conoce: «La antítesis no está incluida en la creación. Porque en ella todo está desprovisto de contradicciones e incomparables. Sólo el alejamiento del mundo de su creador abre espacio al ansia que encuentra para cada contrario su imagen perdida.»[233] Se abre aquí repentinamente aquel privado abismo cosmogónico sobre el que está suspendida toda la obra de Kraus. En este escritor que exigía lo absoluto en lo minúsculo, pero que no remitía a ninguna certeza explícita, fulgura en pasajes decisivos la palabra *origen*. «Te has quedado en el origen. El origen es la meta»: [234] el secreto de Kraus es mencionado en este verso. Y justamente la palabra *origen* ha reclamado el interés de los críticos: desde algunos apologetas bienintencionados, que han visto en ella una llamada a la «autenticidad», palabra que en determinadas bocas es una puñalada trapera, hasta varios meditabundos fustigadores que la han reconocido como una torva superstición; de modo que Kraus resulta reaccionario para las conciencias más evolucionadas. (A veces añaden: ¡lástima!, porque era antimilitarista.) Y es difícil decir quién es más grosero: si el iluminado ingenio progresista, que olfatea el morbo de la aristocracia en quienquiera que piense por el puro vicio de pensar —incluso, simplemente, en quien trate la palabra con cuidado—, o el *parvenu* del espíritu, para el cual nada está suficientemente limpio de contactos con lo moderno, apartado de la vulgaridad de los tiempos..., de lo que él mismo es un clamoroso ejemplo, como último descendiente de los muchos que siguieron los preceptos concisamente enunciados por Gilbert y Sullivan:

Be eloquent in praise of the very dull old days which have long since passed away, And convince 'em, if you can, that the reign og good Queen Anne was Culture's palmiest day.

Of course you will poh-pooh whatever's fresh and new, and declare it's crude and mean,

For Art stopped short in the cultivated court of the Empress Josephine.

Then a sentimental passion of a vegetable fashion must excite your languid spleen,

An attachment á la *Plato for a bashful young potato, or a not-too-French French bean!*[235]

Pero la pregunta sigue en pie: «*What's the use of yearning for Elysian Fields when you know you can't get 'em, and would only let 'em out on building leases if you had 'emb*[236]

De acuerdo con dos trazados dominantes del pensamiento occidental, el origen puede ser invocado como reenvío a la naturaleza o como reenvío a un *primum* que sea a la vez cronológico y metafísico. Padres intercesores de estas dos vías podrían ser Rousseau y Platón. En Kraus, en cambio, el origen no tiene una ascendencia clara, aunque se reconozca en él la filogénesis hebraica: no sólo ajena sino hostil a la conceptualización. Se trata de un origen con una cierta torpeza para convertirse en instrumento, que sólo es «el resplandor» [237] dentro del cual la palabra disuelve su culpa, y que no sirve para homenajear modelos históricos o prehistóricos. Este teólogo del lenguaje no ofrece vías de salida verbales; en todo caso, una orientación de la mirada: la palabra, con toda la pesada armazón de sus antítesis, no puede hacer más que dirigirse a la fluidez del origen, devolver el eco —no afirmar— de la promiscuidad adánica entre sonido y cosa. La maravilla de la palabra no existiría sin la mirada que devuelve de lejos, lo más lejos posible de sí y de todo, cuando es contemplada en sus encuentros clandestinos con el escritor: «Cuanto más de cerca se observa una palabra, más lejos ella devuelve la mirada.»[238] Y todo esto vale como presagio, no tiene nada de imperativo; aquí no es Hamann o un tardío cabalista quien habla, sino «únicamente uno de los epígonos / que habitan en la antigua casa de la lengua». [239]

Sin embargo, a diferencia de tantos exaltadores del origen, Kraus no ve en el epígono una fuerza extenuada: para él, al contrario, sólo para quien habita en el final el origen se libera del equívoco desorientador del *primum*. Benjamin lo entendió claramente: «Si, por consiguiente, el lenguaje... es una mujer, ¡cuán lejos un instinto certero empujará al autor de aquellos que se apresuran a ser los primeros con ella; cuán múltiple conseguirá convertir el pensamiento, que no hace sino estimularla continuamente con el presagio más que saciarla con el placer; cuán densamente lo dejará rodearse de odio, de desprecio, de malicia; por cuánto tiempo frenará su propio paso y buscará la vía oblicua del epigonismo, para darle a ella, a la postre, el placer sumado de los precedentes con el último golpe, el que Jack tiene preparado para Lulu!»[240]

Las voces. El teorema sobre mujer y lenguaje tiene otro importante corolario. Ya en 1903 Kraus escribe que, en las primicias de los sexos, «la libre sensualidad de la mujer es el pleno valor con que la ha resarcido la naturaleza cuando dio al hombre la fantasía».[241] Este mítico reparto de los elementos provoca un complejo juego de intercambios y de equilibrios, que nutre el arte. Así, la sociedad que ha domesticado el eros sufre simultáneamente la atrofia de la imaginación; los dos eventos coinciden en el fondo. Y la sociedad

avanza precisamente porque no es capaz de imaginarse la separación de la vida en que sigue viviendo. Así pues, Kraus contemplaba un mundo productor incesante de máquinas que no conseguía concebir: las grandes teorías sociales son, en ciertos aspectos, clasificables también como unas de esas máquinas: enormes aparatos experimentales que, en condiciones de laboratorio, deberían operar sobre la entera humanidad. Porque la era es experimental, el máximo experimento se da, en efecto, donde falta la capacidad para imaginarlo (y en el arte menos que en ninguna otra cosa). En este sentido la Primera Guerra Mundial es el insuperado acontecimiento experimental del siglo; así la vio Kraus. Eligió para sí el camino contrario. Lo que la era hacía y no percibía *debía* ser vivido y dicho por Kraus, por un oculto pacto de contrapesos que unía indisolublemente ambas partes. Como su maestro Nestroy, Kraus sabía que el arte es «la vinculación más rápida entre un riachuelo y la Vía Láctea»,[242] y al practicarlo se hallaba continuamente invadido por la multitud de alucinaciones implícitas y no consumadas en la banalidad cotidiana. Son imágenes que se proyectan sobre el «muro de fuego» [243] delante del escritorio, *de noche*; y son también voces, jirones de frases que lo han rozado durante el día y se agigantan en la oscuridad: la página del diario, por ejemplo, es traducida inmediatamente en un laberinto oral. Como en una fábula, Kraus sabe que está condenado a escuchar aquellas voces para siempre. Todas las inflexiones, los acentos, las cadencias: es una envolvente totalidad acústica, que desafía, escarnece y traspasa. El espiritismo con los vivos, a lo que Kraus estaba obligado por la precisión de su oído. Para él, la cita es fundamentalmente una medida mágica. Todo lo que es citado ha sido oído como amenazadora presencia alucinatoria, pero a la postre ha sido dominado por la furia del escritor que, apostado como un cazador furtivo,[244] ha arrancado las palabras vampíricas de su contexto, para engastarlas después para siempre, como en ámbar, en su gesto fosilizado y revelador, en las páginas de la «Fackel». Quedan sobre ellas escasas señales de la intervención —como máximo algunos espaciamientos aisladores—, y el caso perfecto es aquel en el que no hay huella visible de semejante operación chamánica.

El daimon. «Es algo profundamente arraigado en el fenómeno Kraus, y estigma de cualquier debate que lo concierna, que toda actitud apologética hacia él está condenada al fracaso. La gran obra de Leopold Liegler es el fruto de una tal actitud apologética. Acreditar a Kraus como "personalidad ética" es su primera intención. Pero no funciona. El oscuro fondo sobre el que se recorta su imagen no es el de la actualidad, sino el de la prehistoria o el mundo del daimon.»[245] Todo encuentro mágico presupone una profunda conjunción entre fuerzas opuestas: por ello es tan imprevisible la abundante literatura

apologética sobre Kraus, que quiere convertirlo en una especie de campeón de las buenas causas, un «defensor de los derechos del individuo» y de todo lo más noble que una inerte imaginación consigue concebir. Obviamente, también fue todo esto. Pero la relación de Kraus con el mundo aparece mucho más oscura, ambigua, infernal: estaba coaccionado, empujado por el *daimon* en medio de los demonios. Aquella sensación de opresión que pueden producir, en tantos fascículos de la «Fackel», determinadas masas de caracteres, páginas y páginas sin un punto y aparte; donde, una vez dentro, se tiene la sensación de estar atrapado en una madeja cada vez más espesa; el apresuramiento que corta el aliento; la omnipresencia del juicio vindicativo..., todo ello son alusiones a las escenas de tortura que se desarrollan en los subterráneos de la Gran Muralla, escenas en las que, evidentemente, Kraus no desempeña sólo el papel de víctima. Lo que allí se produce, como intercambio de tormentos y placeres, sólo se puede presagiar a grandes rasgos. Pero una nobleza a menor precio es hoy inadecuada. Finalmente: también es vulgar.

Ha sido, y no por casualidad, uno de los grandes conocedores del demonismo actual, Elias Canetti, quien ha escrito la única relación viva sobre ese aspecto de Kraus. Son páginas reveladoras como pocas, sobre Kraus y sobre su autor. En ellas Canetti describe un estado que muchos han vivido pero que, bloqueados por la parálisis reverente o por el rictus de odio del tránsfuga, no han conseguido contar: la posesión de Kraus, que transformó a tantos admiradores suyos en zombis de los puros sentimientos. Dominado por las voces, Kraus dominaba a través de la voz. La experiencia de las lecturas[246] es, para Canetti, el momento de descarga simbólica de su poder hechicero: «En la primavera de 1924 —hacía pocas semanas que había regresado a Viena— unos amigos me llevaron por vez primera a una lectura de Kraus. La gran sala de conciertos estaba atestada. Yo me senté muy atrás y sólo pude ver poco a esa distancia: un hombre pequeño, más bien enjuto, algo inclinado hacia delante, con un rostro terminado en punta, de una movilidad inquietante que no comprendí y que le daba un aire de criatura desconocida, de animal recién descubierto que me hubiera sido imposible calificar. Su voz era aguda y excitada y dominaba fácilmente la sala con sus bruscas y frecuentes subidas de tono.» [247] Canetti vio en aquellas lecturas el esplendor de una ley que en su ardor abrasaba y destruía.[248] Fue absorbido violentamente por el poder de Kraus, y sólo un trabajo de años le permitió librarse de él. En pocas líneas ha condensado la tensión demoníaca de aquel período de su vida: «Pues entonces sentí verdaderamente lo que significa vivir bajo una dictadura. Yo era su partidario voluntario, resignado, apasionado y entusiasta. Un enemigo de Karl Kraus era un ser abyecto e inmoral; y si bien no llegué al extremo de exterminar a las presuntas

sabandijas —como fue lo usual en dictaduras posteriores—, debo confesar avergonzado que tuve... sí, no puedo decirlo de otro modo, que yo también tuve mis “judíos”: gente de la que apartaba la vista al encontrármela en los bares o en la calle; hombres a los que no concedía una sola mirada; cuyo destino me tenía sin cuidado; seres proscritos y renegados para mí, cuyo contacto me hubiera contaminado; hombres que, hablando en serio, ya no contaba entre los miembros del género humano: las víctimas y los enemigos de Karl Kraus.»[249]

El rechazo de la muerte. «Nada más desolador que sus adeptos, nada más perdido que sus adversarios.»[250] Solitario en esta ruina, Kraus mantenía con su objeto enemigo una relación que no tiene nada que ver con la buena conciencia del acusador. Para acercarse a este punto, es obligatorio introducirse en una zona secreta, en la que el nexo de Kraus con el mundo aparecerá dentro de un orden diverso he invertido, en el límite. Ahora bien, superada la barrera de la luz ardiente, nos adentramos en un lugar de perdurante crepúsculo, y en él reencontramos las voces y los innumerables espectros que habían asediado durante tantos años el escritorio de Kraus. Pero esta vez están allí gracias a un tácito asentimiento del escritor que jamás pactó con ellos. Esperan algo: demoran la muerte. Porque en el fondo de Kraus estaba el demente desprecio hebraico por la muerte, la lucha con el Señor celoso por arrancarle vida. Las figuras de todos los escándalos se juntan para expugnar el escándalo primordial, que es la muerte misma. Al contrario de George, que a base de ceremonias quería separarse del *profanum vulgus* que lo honraba —«fuga del tiempo hacia la eternidad» que era más bien la «fuga de un contemporáneo hacia el hieratismo»—, [251] Kraus accede a mezclarse con los más repugnantes detritus de lo cotidiano, con tal de implicarlos con la palabra. Porque él está seguro de que, si la palabra no se interrumpe, la muerte queda en suspenso. Con la brutalidad de los personajes bíblicos cuando se dirigen al Señor, Kraus ha revelado en dos poemas cardinales— *Todesjurcht* y *Bange Stunde*— la raíz de su obsesión: escribir indefinidamente es el último exorcismo que le concede el tiempo para demorar la muerte, viviendo con ella; porque la palabra dirigida al origen no concluye nunca, al igual que no cesan de proliferar las figuras infernales que la evocan. Y esa palabra *se incorpora*[252] a tales figuras: «cuelgan de una cadena manchada de sangre / de mi figura las muchas figuras / que me has permitido conservar / y, en un vínculo beato de dolor, / voces sin fin de mi boca».[253] Se entenderá mejor ahora qué poder de barrera mágica tuvieron las páginas de la «Fackel» y el porqué de su tendencia a llenarlas enteramente de texto, eliminando los puntos y aparte: en la Gran Muralla, cualquier intersticio puede filtrar la muerte. Frente a la

extinción, Kraus se reconoce atrapado en una cadena tremenda con sus propios espectros: todos, vinculados para siempre a él, deberán con él forzar la muerte; a las más mortales figuras del mundo debe imponérseles una existencia ilimitada. En esta blasfema repulsa reside el verdadero gesto profético de Kraus. Condenarse o salvarse, pero siempre arrastrando consigo, como en un Triunfo medieval, todo lo que él mismo ha condenado. Este movimiento de puro delirio basta para borrar lo que la sátira pueda tener de cegador; más allá del teatro fantasmal de las voces y de las alucinaciones, recrea una cortina de luz indistinta, que, sin embargo, esta vez no destruye, sino que oculta, y permita al todo seguir girando su rueda insensata. «Solía decir que habría querido vivir siempre, que no creía que tuviera que morir... Que el espíritu debería tener el poder de impedir la muerte... Dijo textualmente: "Sólo en un estado de locura puedo caer en manos de la muerte. No es cierto que Goethe muriera en paz. Gritó tres días y tres noches por miedo a morir."»[254]

Culpa y origen. La fuerza del origen es tal, en Kraus, como para alzar la cadena de las culpas. En Benjamin, y luego en Adorno, ocurrirá lo contrario: la cadena de las culpas manchará para siempre el origen. Roberto Bazlen decía que Kraus, Benjamin y Adorno representaron tres sucesivas —y cada vez más vulnerables— salidas del gueto; en realidad, pasando de uno a otro, se observa una progresiva disminución en la capacidad de sostener lo real (pero hay que añadir que, como en todas las grandes decadencias, cada uno de sus peldaños libera, aparte de nuevas debilidades, algunas cualidades que en las fases precedentes estaban apenas insinuadas). La descendencia estilística es obvia: la extrema movilidad sintáctica, el juego estremecedor de las antítesis que se devoran para inmediatamente regenerarse, palabras repentinamente blandidas como blasones, desprecio por la gradualidad, tensión aforística en cada frase: todo esto procede de Kraus. Así como también el montaje de la escena en que disponer sociedad y naturaleza. Benjamin añadirá su luctuoso y exaltado sentido alegórico. Adorno una incipiente, aunque ya rígida, formalización especulativa, pero sobre todo la mirada inexorable, que nadie como él ha tenido, sobre la industria, como se revela en su libro supremo, *Minima moralia*—, y leerá en la música ya no el cosmos, sino la luz astral de la psiquis, de las formas y de la sociedad.

La naturaleza, testaferro ambivalente de lo religioso, no sólo es objeto del pensamiento en Kraus, sino también modelo del pensar, en tanto que lugar del múltiple juego de la apariencia. Kraus tiene muchos pensamientos, no *un* pensamiento. Ignora la filosofía; si lee a

Nietzsche o Schopenhauer o Kant, es fundamentalmente porque son grandes prosistas. La maniática insistencia sobre la precisión lingüística se une a una sorprendente indiferencia por la disciplina especulativa. Se pone en pie en medio de la tribu y habla; una certeza previa acompaña sus gestos. Ya no ocurre así en Benjamin: la condena gnóstica de lo real en tanto que real está insinuada en él desde el inicio, a la vez que la repugnancia a reconocer su ascendencia oscura. Así es como Benjamin se volvió marxista: toda la naturaleza se le presentaba atrapada en la culpa... por magia. Pero en la naturaleza está la única liberación posible: surge entonces la luz mesiánica. Más adelante se llamará revolución. Para quien se dirige a la naturaleza condenada, el destino —transformado ahora en potencia solamente nefasta— contiene la destrucción. Lo explica el admirable ensayo sobre *Las afinidades electivas'*. «Si ellos, despreocupándose de lo humano, caen en manos de la potencia natural, entonces la vida natural, que no conserva su inocencia en el hombre si no se une a una vida superior, arrastra consigo también esta última.»[255] Es una mitología taciturna, que tiene nobles precedentes, y que se representa aquí en todo su fasto. Basándose en ella ha juzgado Benjamin a Kraus, de ella ha sacado sus argumentos para distanciarse de él: «El hecho de que para Kraus el ámbito sociológico jamás llegara a ser transparente —tanto en el ataque a la prensa como en la defensa de la prostitución — depende justamente de su entrampamiento en la naturaleza. El hecho de que la dignidad humana se presenta para él no como determinación y cumplimiento de la naturaleza transformada por la revolución, sino inmediatamente como elemento de la naturaleza —de una naturaleza arcaica y ahistórica en su intacta primordialidad— arroja también unos inciertos e inquietantes reflejos sobre la idea de libertad y de humanidad. Tampoco ésta escapa al ámbito de la culpa, que él ha recorrido de polo a polo: del espíritu al sexo.»[256] Pero Kraus justamente *no quiere* sustraerse a la culpa, no busca un paraíso de los orígenes ni de la posrevolución, y su inflexible inmovilidad tiene una fuerza que la crítica deja intacta: «Seducido y atraído yo permanezco en mi sitio, / y atrás no puedo, y adelante no quiero ir.» [257] La mitología de Benjamin, por el contrario, no resistirá a la tentación de transformarse en doctrina histórica, falseándose a sí mismo y a la historia: el fundamental fragmento *Ueber das mimetische Vermógen* presenta simultáneamente esas dos caras. Aquí ya se ha perfilado una evolución de la potencia mimética (y por tanto: naturaleza parlante, cadena de las culpas, magia como coacción) a la potencia semiótica del lenguaje, entendida como liberación depauperante. Y para entender la esclavitud de la prehistoria, como exige su mito, Benjamin debe suponerle un origen utilitario, de aterrorizada autoconservación: «El don, que el hombre posee, de ver la semejanza no es más que un

rudimento de la coacción otrora violenta a asimilarse y comportarse en conformidad.»[258] Lo que aquí se insinúa concisamente tendrá después una explicitación, excesiva incluso, en la *Dialektik der Aufkldrung* de Adorno y Horkheimer páginas grandiosas, si las insertamos en el abanico de las glosas a Ulises y las Sirenas; ignorantes y tambaleantes, si tienen que servir como interpretación del pasado... y esta vez es realmente un resto oscurantista lo que impide mirar hacia el origen sin sentir un supersticioso terror.

El engaño especular. «En este gran tiempo, que conocí cuando era muy pequeño; y que volverá a ser pequeño, si todavía le queda tiempo; y que, no siendo posible en el ámbito del desarrollo orgánico una metamorfosis de ese tipo, habremos de definir más bien como un tiempo grueso y, para ser sinceros, pesado también; en este tiempo, en el que sucede exactamente lo que ya no se puede imaginar y que, si se pudiera imaginar, no sucedería»...,[259] «en este gran tiempo» en el que Kraus está destinado a vivir, la promiscuidad de la palabra y de la cosa no sólo es un sueño del origen, sino que tiende cada vez más a realizarse diabólicamente en la realidad cotidiana. Haberlo reconocido constituye la unicidad de la visión del lenguaje en Kraus: que por ello no sólo es uno de los últimos seres arcaicos que establecen con la palabra una relación anterior a cualquier nominalismo; también es uno de los pocos seres novísimos que han percibido cómo, en la desembocadura del nominalismo, las aguas putrefactas de la palabra se mezclan de nuevo, en impía conjunción, con la cosa: éste es el momento en que «las plumas se mojan en la sangre y las espadas en la tinta». [260] Cuando las barquillas de las opiniones, flotando sobre las aguas, las ocultaron, un soplo de origen ignoto empujó una vez más la palabra hacia arriba, pero era la palabra del final. Si ya en 1908 Kraus manifestaba que, para su fe, «el manómetro estaba a noventa y nueve»,[261] eso no quería indicar una preocupada espera de catástrofes —que, a la postre, no era tan difícil prever—, sino la sobria certeza de que la palabra era ya entonces palabra del final: esto es, una palabra privilegiada justamente por su relación especular con el origen. Sabía perfectamente que «los últimos días de la humanidad» eran toda una época. Dirigir hacia el origen la palabra del final, vivir en el *engaño especular* de un mundo que no se destruye sino que destruye el espíritu diferenciador para producir un equilibrio mortal, como parodia de la condición edénica, es algo que requiere una estrategia paradójica, a la que se pueden reconducir muchos de los procedimientos de Kraus. Entre otros, la decisión de moverse en el *continuum* de la opinión, de sacar de ahí todos los materiales; porque la opinión, esta idea platónica que se pasea de paisano por las ciudades, ahora felizmente desvinculada de anticuadas participaciones en las sustancias terrestres,

es el lugar por excelencia del espejismo. Aquí se puede captar la razón última de la oposición de Kraus a Hofmannsthal: Kraus rechaza la búsqueda de materiales nobles, incontaminados, que para él es una reacción ciega a la «transformación de nuestra tradición en sociedad anónima».[262] (Los años sucesivos han añadido únicamente la ampliación de este proceso a la Tradición.) En realidad, todo el estetismo puede ser visto como una intervención de laboriosos «*sténographes acérés des nuances*»[263] que comienzan a amontonar y catalogar los signos prestigiosos en «baúles mitológicos, sombrereras teológicas y cestas de citas»:[264] de la sensación al gusto, al vicio, a la rareza, se comienza a preparar la gran colección a la que tienen hoy acceso exclusivo las multitudes. Ya en el primer número de la «Fackel» se nos presenta a Hofmannsthal como «coleccionista de piedras preciosas de todas las literaturas».[265] Pocos años después se le empareja incluso con Maximilian Harden, el virtuoso del oropel periodístico: «Ambos tienen justamente en común que, cuando beben vino, se embriagan del recipiente, con la única diferencia de que luego Hofmannsthal nos describe las piedras preciosas que lleva engarzadas, mientras que Harden después de cada sorbo acude a consultar su fichero, debajo de la letra J, y después copia todo lo que allí encuentra escrito a propósito de jarras.»[266] Y a continuación Kraus agravaría aún más la metáfora, escribiendo que Hofmannsthal «seguía viviendo, ya desde hace tiempo sobrio, de la ebriedad de beber en copas de oro donde ya no hay vino». [267]

Lo que Kraus ha descubierto y fijado por primera vez es el momento en que la forma interviene como parte esencial en el proceso de producción. El estilo se hace disponible: es un bien que la civilización administra como las reservas de petróleo y el pasado. Con ello desaparece también la pretensión de que un *estilo* sea el espíritu objetivo de un momento. El último intento en aspirar a tanto es el *art nouveau*, que vive y sucumbe en dicha contradicción, expresada en el *wishful thinking* de retrotraer a forma natural el producto industrial. La categoría del revestimiento, o bien de la presentación —lo que entonces designaban como ornamento—, señala la entrada de la totalidad de la historia en el guardarropía. Hoy todo esto rodea el mundo, y se ha hecho tan obtusa la percepción que, en el fondo, podrían ser consideradas equivalentes —cuando se limitan a nacer de la misma muerte— las prosas llenas de circunloquios de Harden y algunos artículos de Mallarmé: ejemplos ambos del exquisito periodismo del fin de siglo. El momento del esteticismo como irrupción definitiva del espíritu es el mercado, visto con la sensatez de los esclavos de después, puede parecer muy semejante también al momento de la *salida* de la literatura de sí misma, que se anunciaba en Mallarmé y ha seguido luego manifestándose a intervalos, ateniéndose

a menudo a la devota obediencia a la forma, que se dibujaba sobre el fondo de una negación absoluta. (Hegel lo había visto ya en los románticos, rechazándolos.) Así, puesto que en ambos casos se trata de forma, la ambigüedad del juego estaba destinada a agravarse con el tiempo y hoy vivimos en su perpetua agonía: la tardía mimesis de la *rupture*, conjugada al despertar de las masas, converge sobre todo en picnics de *normaliens*, y ya no en más que un homenaje de monjas de clausura a los héroes de la *transgression*. En un mundo gnóstico habitado por agnósticos ya no hay gesto que garantice la transgresión, y no hay nada más triste que una comunidad de iluminados viviendo en la nostalgia del último y familiar pecado.

Las nuevas formas. «Nosotros tenemos la era / rota a medias. / ¡Qué hacer de las formas, / lo Nuevo, lo Enorme! / No para uno, no para todos / fuimos construidos»:[268] así cantan las bacantes del café al comienzo de la «opereta mágica» *Literatur*, que es hasta el momento una de las más limpias decapitaciones satíricas de la vanguardia. Y también en otros textos Kraus ha tenido palabras fulminantes sobre el arte avanzado de los «parásitos del fin del mundo»; [269] chusmas expresionistas y Dada, y a veces también grandes escritores como Benn, estaban atrapados en la red. Pero, en Kraus, la crítica de las formas nuevas no tiene nada que ver con la petulancia de aquellos críticos del declive de las artes, que se estremecen horrorizados ante los principios de la descomposición, del montaje, de la hibridación. Kraus, por el contrario, sabe perfectamente qué temeraria pretensión, rigor en las tinieblas, está implícita en esos principios, es feroz contra quien los proclama, aunque sea una única vez, sin ser capaz de imaginar su significado. Sólo en concretas diferencias de esas formas es posible entender su miseria, que es la inadecuación con sus propios axiomas; pero rechazar los axiomas mismos es una ñoñería ridícula. Kraus podía criticar el ensayo-folletín, que devoraba por dentro la literatura, y acababa ofreciendo su presa como estímulo a los *bons vivants*; pero aplicaba el principio de la casualidad divagante, de la impresión dispersa, trasposición de la *flanerie* en forma de arte, que es el descubrimiento del folletín, en prosas perfectas, cual el «Loó *der verkehrten Lebensweise»;* y aportaba asimismo la percepción de la surrealidad ciudadana, que va de Baudelaire a Benjamin, en *Einbahnstrasse*, a Breton, en *Nadja*, a Aragon, en *Le Paysan de Paris,* y ya está por entero en algunos petrificados paisajes-acertijos, vieneses o berlineses, de los aforismos. Lo mismo en el caso del teatro: todas las audacias del teatro expresionista aparecen tímidas frente al desbordamiento inexorable de cualquier marco, de cualquier reducción en imágenes, de los *Letzten Tage der Menschheit,* donde innumerables formas de la herencia literaria, de la estrofa gpethiana a

la *disputa tío*, a la cita china, a la farsa nestroyana, al panfleto, al argumento para teatro de marionetas, al *sketch* de cabaret, al ensayo, etc., convergen en un mutuo exterminio. Y los muchos que han considerado una buena ocurrencia observar que la célebre primera frase de la *Dritte Walpurgisnacht* («A propósito de Hitler no se me ocurre nada») correspondería a una efectiva falta de ideas en todo el libro, no se han percatado de la tremenda unicidad formal de ese texto, en el que las citas de la prensa nazi van rodeadas de un contrapunto sin precedentes en la prosa alemana y cuya mera disposición gráfica causa ya un *shock* revelador. Un *shock* que en vano esperaríamos de la pedagogía de la no tan *Prodigiosa carrera de Arturo Ui*, de aquel Brecht al que por muchos años se atribuyó el monopolio de las obras contra los poderosos malvados, aunque bastan unas pocas palabras de Adorno para demostrar la inconsistencia de algunos de sus intentos al respecto: «Presentar procesos de la gran industria como conflictos entre verduleros estafadores es un procedimiento adecuado para provocar un *shock* de breve duración, pero no para el drama dialéctico. La ilustración del capitalismo tardío con imágenes tomadas del mundo agrario o criminal no hace parecer en su pureza la monstruosidad de la sociedad actual por su camuflamiento mediante fenómenos complejos... De ese modo se interpreta la toma del poder por parte de los más fuertes en términos en el fondo muy inocuos, como maquinación de bandas al margen de la sociedad, no como realización de la sociedad en sí misma.»[270] Kraus ha representado esa realización. En cualquier ramificación de su obra, Kraus ha introducido formas nuevas, sin jamás teorizarlas y mirando siempre hacia atrás, a un ficticio lugar de la perfección, habitado por unos pocos clásicos, en cuyo centro estaba la *Pandora* de Goethe. En esto, mostró sin duda aquella «mezcla de teoría reaccionaria y praxis revolucionaria»[271]que Benjamin le ha atribuido.

El enemigo es la nueva potencia **que** dispone de los antiguos emblemas. [272]

Karl Kraus

China y cita. En marzo de 1931 el joven crítico Erich Heller dio una conferencia en Praga en la que, hablando de Karl Kraus, citaba un célebre fragmento de Confucio: «Si los conceptos no son justos las obras no se realizan; si las obras no se realizan, el arte y la moral no prosperan; si el arte y la moral no prosperan, la justicia no es precisa; si la justicia no es precisa, el país no sabe dónde apoyarse. Por ello no se debe tolerar que las palabras no estén en orden. Esto es lo que importa.»[273] Karl Kraus reprodujo esta «grandiosa cita» en la «Fackel», acabando así por encontrar accidentalmente la fuente de la que toda

su obra desciende: un sorites chino. Él había descubierto ya sus principios a través de una práctica salvaje, sin la ayuda de un vínculo cultural: de China no sabía mucho más de lo que escribían los diarios. Sin embargo, el estro alegórico de Benjamin había sido preciso una vez más cuando había representado a Kraus como un «ídolo chino, con sonrisa furibunda, que hace revolotear dos espadas desenvainadas en una danza de guerra delante de la cripta de la lengua alemana».[274] China es, en realidad, una especie de horizonte secreto para Kraus: en relación con el mundo, en tanto que imagen aceptable de la civilización, la única que no se agota en la «guerra civil de las civilizaciones contra la naturaleza»;[275] en relación con la escritura, porque es en la descripción de los hechos lingüísticos chinos donde encontramos la más precisa definición, traspuesta, de la utopía lingüística de Kraus: que se diría representada precisamente por el chino, lengua hecha para no ahorrar las operaciones mentales, en la que se conjugan la máxima evidencia del detalle y la máxima complejidad de las resonancias. Y si todo Kraus puede ser entendido sólo como «recitado escrito»,[276] si era capaz de deducir la puntuación de un manuscrito de Goethe a partir de una edición canónica incorrecta, [277] no cabe duda de que se sentiría estimulado al saber que, en chino, *fleer los clásicos* se dice con la misma expresión utilizada para *rezar una oración*—, generalmente los textos chinos carecen de puntuación, y *recitándolos* se aprende a puntuarlos: entender quiere decir percibir el ritmo».[278] Al igual que los pensadores de la antigua China, Kraus consideraba el mundo *por emblemas* —y como ellos parecía dar por supuesto que «los cambios que se pueden verificar en el curso de las cosas son idénticos a las sustituciones de los símbolos que se producen en el pensamiento».[279] Así, por ejemplo, la realidad presente es el océano de las opiniones, la masa cambiante de los estereotipos lingüísticos que se suceden en la psiquis pública, y de la que el diario ofrece un cómodo resumen. Y en dicho océano reconocemos justamente la imagen especular de aquella superficie de *frases hechas* a que llegaban los clásicos chinos, «literatura hecha de centones». El libro probablemente más genial de la sinología en este siglo, *Danses et légendes de la Chine ancienne* de Marcel Granet, llega a la conclusión de que, en rigor, toda la literatura china arcaica es una única cita camuflada, y que «buscar el hecho primero o el texto original... significaría exponerse a un peligroso error».[280] Apoyándose en la cita de un mismo texto, los autores chinos conducen por diferentes vías a pensamientos incluso opuestos. Apoyándose en opiniones originales, los contemporáneos viven en una obligatoria concordancia. Con doble mirada dentro de un doble espacio, Kraus ha confrontado un origen que supone una Escritura comprensiva del todo a un final en el que habla una voz multiforme y sin nombre, que para

cada hecho tiene su palabra, precediendo esa palabra a cada hecho. Por ello el uso de la cita le resultaba indispensable, porque la cita es la forma que denota precisamente la extrema vecindad tanto al origen como al final. Chino de última hornada, Kraus se ve obligado a citar continuamente; pero la suya —según la regla de Occidente— es una continua «*citation a l'ordre du jour*..., que es precisamente el Día del Juicio».[281] Y, al igual que sus grandes predecesores chinos, Kraus *no indica la fuente*. Después de que haya resonado «da nota fundamental de nuestro tiempo, el eco de mi delirio sangriento»,[282] en el que «las más estridentes inversiones son citas»,[283] la absorción destructora, que rodea el «punto cósmico» por el cual «está regulado también lo que ocurre en la esquina de la Sirk-Strasse»,[284] crea el vacío suficiente para que pueda ser grabado, en la soledad, el epitafio: «¡Qué vacío aquí, / en mi lugar! / Consumida cualquier ansia. / Nada queda de mí / salvo la fuente, / que aquél no ha indicado.»[285] El desierto alrededor de la Gran Muralla acaba de ser identificado con el blanco que rodea el *locus* del texto de Kraus.

«*La raíz está en la superficie.*» Frente a una visión tan compleja de la interdependencia universal resulta vacua la acusación, constantemente repetida contra Kraus, de haber visto sólo los síntomas, no las causas —y, en esto, torvos personajillos que se pretenden marxistas como Raddatz concuerdan con autores tan «espirituales» como Max Brod. Acusación que parece irónico dirigir al escritor que había ilustrado sobriamente la función económica de la Primera Guerra Mundial: «transformar áreas de mercado en campos de batalla, para que éstos, a su vez, se vuelvan áreas de mercado»[286]. Si examinamos más de cerca las razones de esa acusación, encontraremos inmediatamente la mezquina noción de causa que seguimos arrastrando encima y que es uno de los síntomas más desoladores de una incapacidad general en percibir lo que se vive. Si los Malvados en el poder fueran realmente la razón suficiente de la rutina, el mundo sería sin duda más comprensible, mucho menos malvado y también de escaso interés. Con seriedad miope, Max Brod reprocha a Kraus el haber dedicado algo de su atención, cuando estalló la Primera Guerra Mundial, a un «estúpido texto publicitario»; [287] pero si Kraus, incluso durante la guerra, seguía interesándose por los textos publicitarios era porque, ya antes de que estallara, había visto en dichos textos esa guerra que los demás, pese a no mirar otra cosa ahora, seguían sin reconocer. Ha llovido mucho desde entonces y se han creado cátedras de sociología que han convencido a muchos de que no es ocioso examinar los textos publicitarios. Pero conviene añadir que Kraus no es un descifrador infatigable de mensajes sociales; percibe los emblemas y se manifiesta mediante ellos, allí donde los

demás sólo ven engaños y se dedican a explicar sus trucos..., unos trucos que, curiosamente, parecen demasiado evidentes, siendo así que mantienen el todo en la oscuridad. Quien cree enjaular tranquilamente una imagen detrás de una reja semántica se parece bastante a los legítimos dueños de aquellas damas que acudían, a refugiarse, felices, en Chinatown. Si Kraus dirigió sus poco comprensivas acusaciones contra el psicoanálisis fue, sobre todo, porque lo vio como el primer gran modelo social reduccionista, en sentido único, de una totalidad de significado. Para él —chino también en esto, una vez más—, la totalidad exige, en cambio, una circulación continua: las causas pueden convertirse en síntomas, y los síntomas revelarse como causas. Su discurso tiende a progresar como la demostración confuciana, que a primera vista parece una concatenación de causas y de consecuencias y es, en realidad, una ordenación circular. Movimiento sin fin en el que nos vemos inmediatamente implicados en cuanto penetramos en su obra: ya *in limine* se nos sugiere apresuradamente que «una de las enfermedades más difundidas es el diagnóstico».[288]

(«La raíz está en la superficie»:[289] el síntoma no se reabsorbe en la causa; y lo que escapa a la causa puede llegar a ser el enigma más difícil, del que la causa será mera apariencia externa. En esta fijación sobre el signo como tal, Kraus concuerda con una conmoción del pensamiento que sacude todo lo moderno, y que sería erróneo limitar al área literaria. «El principio es el signo»:[290] no son palabras de un poeta simbolista, sino de David Hilbert.)

Olympia y Perrichola. Ha sido motivo de asombro para muchos observar con qué constancia y energía se dedicó Kraus a Offenbach en los últimos atroces años, cuando aparecía como dominado por el arquetipo de Timón de Atenas, disipando sus haberes entre falsos amigos, sabedor de que eran tales, mientras el nazismo había revelado ya su repertorio en gran parte. Sin embargo, nada más coherente: la especularidad de origen y final, que Kraus siempre había vivido en su obra, se realizaba también ahora en su vida.

Cuando Kraus tenía tres años, su familia se trasladó de Jiéin, la pequeña ciudad bohemia en la que había nacido, a Viena: «Su primer contacto con la gran ciudad le había causado un shock. Viena le había asustado y su recuerdo más remoto era el de haberse sentido perdido. Se veía como un pequeño salvaje, totalmente confundido por el ruido, las complejas sinuosidades de las calles, los enigmáticos peligros al acecho en cada esquina. Salir a pasear era una aventura a la que se arrojaba con el corazón alborotado, inquieto, temiendo no encontrar jamás el camino de vuelta. Su hermano mayor Richard, que era un tipo práctico, se llevaba consigo una hogaza de pan. Es posible que

tuviera un sano apetito, pero Karl veía en ese hecho una medida de precaución dictada por las circunstancias; algo así como las raciones de galleta de que están provistos los marineros para cualquier emergencia. En lo que a él se refería, no se interesaba por la vida material; pero, como tenía miedo de no regresar jamás, llevaba en el brazo la cosa para él más preciosa: su teatrillo de marionetas, y bajo ningún pretexto podía convencérsele de que se separara de él.»[291] Sobre unos presupuestos parecidos se desarrollará la cartografía de la ciudad como reino infantil de fábula y angustia en la *Berliner Kindheit* de Benjamin. Pero lo que distingue a Kraus es su sobria y loca decisión de no separarse jamás, viajando por el mundo, de su «arca sagrada»... y sobre todo el hecho de que ésta fuera un teatro de marionetas. Más tarde lo sustituiría por el lenguaje; y nada tanto como la opereta fundirá ambos términos.

Es presumible que, pocos años después de sus paseos por el parque con el arca de las marionetas, Kraus «recibiera dé las óperas de Offenbach, que tuvo ocasión de escuchar en un teatro de verano, impresiones mucho más decisivas que de aquellos clásicos que la pedagogía le obligó a acoger sin comprenderlos. Es posible que la caricatura de los dioses consiguiera abrirle el verdadero Olimpo. Es posible que su fantasía fuera azuzada al *pensum* de formarse, a partir de la *Belle Hélene*, la imagen de los héroes que la *Ilíada* todavía no le había dado. Y de la farsa agreste, que introduce al mundo mágico de *Barba Azul*, había sacado él más sentido lírico, más auténtico horror y auténtico romanticismo del grotesco asesinato de las mujeres que todo lo que pudieran ofrecerle aquellos poetas que los habían buscado expresamente». [292] Offenbach, «mago de la parodia y parodista de los mitos»,[293] debía ser para Kraus el oculto psicopompo que lo introduciría en la *Terra Specularis*, trama de ebriedad y tortura, donde la parodia del final permite entender el resplandor del origen. Porque a sus ojos la opereta es el único mundo que todavía sigue las leyes del caos, donde la causalidad está suspendida, donde, por consiguiente, cualquier acontecimiento fluctúa y cae finalmente destronado de su plúmbeo pedestal. La insensatez irrumpe cómodamente y aplaca a quien no había advertido desde siempre su presencia tras los disfraces de la realidad. Es el momento en que el equívoco se convierte en regla y sólo una finísima película divide las dos tierras, la paradisíaca y la infernal. En ese doble reino rige «la inimitable lengua bífida de esta música, su expresarlo todo con signo positivo y negativo al mismo tiempo, su traicionar el idilio con la parodia, la befa con la lírica».[294]Esta hibridación escatológica es lo que Kraus reconoce en la poshistoria contemporánea a través de la lente de la opereta: atroz, si se piensa en los interminables «últimos días» en los que «personajes de

opereta realizaron la tragedia de la humanidad»; [295] paralizadora, si se piensa que «Offenbach triunfa en la argucia demoníaca por la que, durante el último desfile militar delante de Hitler, la orquesta se sintió arrastrada a tocar no ya, por ejemplo, la marcha del *Tanhauser*, sino el cancán infernal, el del reino de los muertos»;[296] deslumbrante si en las figuras de la opereta se reconoce también, como hace Kraus, la promesa «de transformar, en lugar de los dioses y los héroes, los reyes de la baraja y los príncipes de las fábulas en hombres, y los propios hombres en marionetas».[297] La vida invulnerable de las marionetas sólo puede resurgir en lo opereta; y así se entiende que Benjamin escribiera, en su comentario a un recital de Offenbach hecho por Kraus, que «el alma de las marionetas ha acabado en sus manos».[298] Protegido por Olympia, la muñeca automática de los *Cuentos de Hoffmann*, «que sabía de aquel perfume / con el que Eros ha bendecido mi sueño»,[299] Kraus comienza a mover sus marionetas al *tempo* de Offenbach, obedeciendo así al imperativo soberanamente ambiguo de la música en general: «disolver el calambre de la vida.»[300] La rígida marioneta en el flujo disolvente del sueño es justamente emblema de esa música que promete a un tiempo muerte y una vida diversa, liberada de cualquier contracción defensiva, donde todo gesto tendría la necesidad y la perfección de los del oso esgrimista de Kleist. Y, al igual justamente que el memorable Kleist, vemos que Kraus reconoce en la marioneta una forma de vida superior, que el automatismo de la máquina propone al mundo y que el mundo no ha recibido, convirtiéndolo en cambio en su rutina. En *Frauenlob*, ese difícil poema del último período, Kraus alude a una vana fuga, en un sueño que se desarrolla dentro del caos, hacia una marioneta que es la imagen suprema de Eros: una María-Antonieta offenbachiana «destrozada por malvados burgueses». [301] Kraus, por consiguiente, dirige su mirada sobre una paradójica presencia onírica: Olympia y Perrichola, mujer-máquina-palabra, al son de la opereta offenbachiana; única solución, casi alquímica, que en la *Terra Specularis* sea lícito presagiar; oscura pero distinta voz dormida. La oímos en escasos momentos resonar dentro de una obra inmensa: que la solución sea oscura resultará justo para quien ya sabe que «artista sólo es quien sabe convertir la solución en un enigma»[302]Para los otros se podrá repetir: «¡Paciencia, investigadores! El misterio será iluminado por su propia luz.»[303]

ESCOMBROS Y LOCIONES

ENTRE escombros de los que sobresalen cadáveres congelados —es un invierno berlinés, la ciudad está ocupada desde hace poco por los aliados, ratas y «seres vivientes antropomórficos» la recorren, se respira una inmediata necesidad de delito en la atmósfera— se oculta el instituto de belleza Loto, que podría resolver muchos problemas de cosméticos y de venas varicosas, pero su dueño, El Tolemaico, demasiado feliz por estar finalmente solo, acoge a los eventuales clientes con las ráfagas de un fusil ametrallador— «la materia era radiación, y la divinidad silencio; lo que estaba en medio era una bagatela»—, mientras de noche, a veces, el Infinito le habla: «¿Crees tú que Kepler y Galileo fueron unas grandes luminarias? No eran más que viejas solteronas. La idea de que la tierra se movía alrededor del sol era su manera de hacer punto.» Esta quimera ha quedado obsoleta: ahora «todo se mueve alrededor de todo».

«Como islas del fango afloraban estas extrañas observaciones del Nocturno» a iluminar los días helados del Tolemaico. Del cosmos a la cosmética: El Tolemaico sigue con rigor el desarrollo de Occidente, comprueba que el resultado es «la sociología y el vacío» y sus combinaciones, postula una «metafísica del vacío» que nadie escucha; y, mientras tanto, la pone en práctica día tras día, cuando trabaja con manos expertas, abandonado el fusil ametrallador: «en el ritmo del corte quincenal del pelo o en el cielo mensual del champú...: aflorar, estar presentes sólo en el acto y hundirse de nuevo; éste era el contenido ideológico de mi instituto».

Entre las lociones, las tijeras y los peines del Tolemaico ha ido a parar, en adecuado lugar, la visión de todas las catástrofes; no sólo de la última, histórica, sino de la catástrofe esencial, sin tiempo: la irrupción del espíritu que, como primer gesto, parte el «cráneo apretado» por la vida, borra la única felicidad -«el estúpido ojo animal, la flor de hibisco detrás de la oreja»—,, bionegativo sin remedio, impone por doquier el artificio y un servicio devoto, adecuado a «criminales y monjes», en homenaje a sí mismo, que es la «antifelicidad». El Tolemaico contempla el hielo, la cocaína del nihilismo, purísima, espera que dure, que siempre permanezca sepultado en él el torpe dogma del *homo sapiens, bric-á-brac* del Cuaternario extinguido. Ahora sólo la «nada, pero con el esmalte encima». Detrás, «el reptil historia»: ya no las pesadas cadenas causales, sino resplandores abruptos, imágenes resumidas, esporádicas, sobrecogedoras. Un entremés fosforescente de las civilizaciones: mujeres mestizas en Baden-Baden, vida esteparia en los

bulevares, mármol y ratones, «la Epifanía habla con la última hora estival y el mausoleo de Bonaparte resbala hacia la fosa común», las ropas de Aspasia: quizá cien gramos de peso, molinetes de oración tibetanos, Venus, Ariadnas, Galateas, esclavos e impertinentes de teatro— y la «dulce cálida rosa *Diane vaincue*». El penetrante placer físico que procuran estas páginas es la fría ebriedad de la poshistoria: ninguno de los escasos grandes prosistas de la posguerra ha sabido nombrar con tal precisión lo innombrable actual; sólo el viejo Benn, que apenas se ha asomado sobre la nueva era, ha reconocido aquello que ya había visto, ha cerrado las ventanas y ha seguido trazando sus arabescos, extraño entre extraños, hasta su muerte, Berlín 1956. Y dicho esto para presentar taquigráficamente la prosa del último Benn, veamos ahora cómo ha sido introducida, en el año 1973, en Italia.

Italia es un país que siempre teme perder lo que nunca ha tenido. Por ello, la cultura italiana está decididísima, y no es cosa de hoy, a defender la «razón» (apodos habituales: historia, dialéctica y varios más) de cualquier atentado. Pero todavía no la ha descubierto. En un país donde hasta hace pocos años los niños aprendían en la escuela que la ciencia es un cúmulo de seudoconceptos, y donde ahora aprenden otras atrocidades semejantes, pero muy rara vez la lógica (disciplina considerada «separada del contexto real de la vida»), la invocación a la razón equivale a llamar a un fantasma que, si estuviera presente, aterrorizaría a esos buenos humanistas que siguen siendo tantos italianos aunque ahora griego y latín sepan bien poco. La razón es defendida con un ceremonial meticuloso de chantajes, insinuaciones e impulsos patéticos, que culmina en el gesto de «poner en guardia». Los guardianes inermes del cenotafio de la Razón hacen sonar alarmas ininterrumpidas, que los eximen de cualquier control racional de su actividad, realmente incongruente. Memorable entre estas alarmas fue la entonada por Luciano Zagari al presentar el breve volumen, traducido por él, que contiene la *Novela del fenotipo* (1944) y *El tolemaico* (1947) de Gottfried Benn: textos que se cuentan entre los supremos de la prosa del siglo; espléndidos descubrimientos finales del escritor que ya había dado forma al expresionismo, en la poesía (con *Morgue*) y en la narración (con los relatos del Dr. Rónne), que había escrito luego algunos de los más bellos poemas líricos del siglo y que, en el período entre las dos guerras, había inventado un ensayismo serpentino, espuma promiscua de abstracciones e imágenes, que sólo admite comparación con una cierta parte de Valéry, algo de Benjamin... y poco más.

Habría que, ingenuamente, alegrarse por esta traducción. Pero, ¡cuidado!, nos advierte inmediatamente, con celo, la nota de Zagari: el lector (que él define, por mor de claridad, como «unidad histórica-individual») «ya no se deja seducir por este fácil mito regresivo» (y se

refiere a las diez maravillosas líneas en las que Benn manifiesta el sacrosanto deseo de «volverse agua, buscar el lugar más bajo que todos evitan; una tendencia absolutamente antieuropea, próxima al Tao»); seamos serios, la «unidad histórica-individual» lee ahora estos textos de Benn como «inseparablemente ligados» a una cierta «actitud alemana-federal de los años de Adenauer». Dicha actitud, que Zagari asimila con gesto sorprendente a la ciencia oscura, letal, de la «doble vida» en Benn, habría abierto «la posibilidad de dejarse insertar en el ritmo casi epiléptico de la reconstrucción, sin que ello supusiera un compromiso personal pleno». Pues sí: el Tao es Adenauer; ¿no sabíais que urdían la misma conjura? Hacía falta precisamente la universidad italiana para descubrirlo.

Hay que decir que, en este caso, la moralina universitaria parece haberse unido con el firme *ethos* de la editorial Einaudi, que, si bien últimamente más dúctil, también por necesidad de los tiempos, ha sido siempre partidaria del «poner en guardia», incluso frente a ciertos autores de la casa, como lo demuestran numerosos precedentes. Es cierto que se puede, e incluso se debe, atacar a Benn. Karl Kraus, por ejemplo —pero ¿qué otros ejemplos podrían haber?—, lo hizo en el momento justo, en 1933, cuando vio que una horrenda obnubilación política había atrapado al «geognóstico» Benn, alineándolo con los «*Untergángster* de Occidente». Ávido del decisivo «viraje del destino», no se daba cuenta de que estaba rodeado de bolas de estiércol.

Esta obnubilación fue horrorosa y breve: los nazis, que tenían buen ojo para estas cosas, vieron inmediatamente que Benn era un típico degenerado, un disgregador; no por casualidad médico especialista en enfermedades venéreas. Lo hicieron callar…, y Benn entró en aquel mutismo letárgico del que desbordaron, música jamás oída, los párrafos de su *Novela del fenotipo*. Y entonces el atroz error político dejó el sitio a una atroz sabiduría: algunas de sus palabras ofrecen cianuro al alma alemana, llenan de vergüenza los «retornos a las Madres» que son fugas «dentro del seno», atacan el prusianismo «miserable, reprimido y santurrón» como sólo Nietzsche había sabido hacerlo; en cuanto a la nueva Alemania, Benn la mira con su risa saludable: no necesita comentar, registra: «Un humanista se deja ver y dice con voz aflautada: Occidente… un tenor grazna: oh dulce arte; se ha iniciado la reconstrucción de Europa»; y mientras tanto, «el Rouge Baiser y la After Shave Lotion vuelven a aflorar ya en medida suficiente de las ruinas». Para terminar: en estas páginas el contexto sociocultural alemán-federal se precipita de nuevo, a través de la cosmética, en el cosmos; las eras se encabalgan en el último galope del nihilismo; asistimos a la aparición de formas insufladas por un prodigioso «soplador de vidrio»… y callamos «respirando estas ráfagas que vienen del Nirvana».

CONJURAS DEL TAO

EN DOCE densas páginas del número 50 de los «quaderni piacentini», Cesare Cases me colma de aduladores improperios por un comentario mío al *Tolemaico* de Benn, aparecido en el «Espresso» del 21 de octubre de 1973. Hay en el fondo de su furia un grave *pathos*: el de quien fue durante largos y aburridísimos años uno de los más vivaces representantes de la izquierda ortodoxa y que desde hace algún tiempo, en cambio, aunque necesitado como siempre de ortodoxia, ya no sabe dónde situarla. Por una parte ve a los comunistas exhortados por sus jefes a redescubrir la «limpieza de los sentimientos»; por otra, a los perversos amigos extraparlamentarios pronto a hurgar en las llagas de sus tutores; y, alrededor, multitudes de «sabios laicos», incansables dispensadores de opiniones desde las pantallas de la televisión o en las columnas de los periódicos. Espectáculo desolador. Pero hay algo todavía más pernicioso, que provoca en Cases la cólera de las grandes ocasiones: la categoría de los «sabios sacros». Para representarla, «nadie... cumple [tan bien] los requisitos necesarios como el varias veces mencionado Calasso». Evidentemente, la fórmula satisface a Cases, porque conjuga su antipatía por los «sabios», de cualquier tiempo y especie, con la precisión por lo «sacro», palabra que, para un intelectual iluminado como Cases, sirve de insulto, como cualquier otro término frecuente antes de la Revolución francesa y superviviente después sólo para engañar a las masas. El retrato que Cases nos ofrece del tal «sabio sacro», simultáneamente, como un petulante Moisés del libro de lecturas para Jóvenes Italianos, como Escéptico Azul que ofrece «píldoras de Tao», como torvo «experto de nihilismo» dispuesto a sumirse en cada abismo, mientras que, sin embargo, «su boca alterna la sonrisa epicúrea con la dureza estoica», y con otros tantos engañosos rostros. Pero existe una unidad, y reside precisamente en el hecho de que semejante «sabio» es la concreción de los espectros que amenazan las vigilias de Cases, espectros proliferantes y recurrentes, ligados por una oscura afinidad: su común y luciferino rechazo de las cualidades de los Buenos. Que son principalmente: el sólido Sentido Histórico, que tantos flagelos ha desencadenado ya sobre cualquier forma de vida; el sutil Sentido Crítico, que consiste sobre todo en someter a los escritores a las humillaciones del servicio universitario obligatorio, del cual salen todos como subproductos para tesis; la sumisión a la Razón, tanto más coactiva en quien menos sabe qué es esa Razón; y un cierto Laicismo, timbre característico de los más cabales herederos de la grosera descendencia de los librepensadores.

Cases ha construido su fatigoso artificio para concluir que me faltan las susodichas cualidades. Pues bien, me alegro, y mi corazón supersticioso confía en que tales virtudes sigan permaneciendo alejadas de mí.

Y pasemos a Gottfried Benn. En mi artículo había señalado que dos de sus textos supremos habían sido presentados en Italia siguiendo las más actuales técnicas antisépticas utilizadas en las universidades. Poseyendo estos textos en medida eminente la cualidad contagiosa de la belleza y de la fulminante inteligencia, se trataba fundamentalmente de hacerlos, en cuanto se pudiera, irreconocibles por medio de la traducción y de rematarlos con una minuciosa advertencia avisando que se trata de documentos poco dignos de confianza. La persona encargada de ello, Luciano Zagari, ha cumplido egregiamente su cometido. Pero tal vez su inventiva ha ido un poco demasiado lejos: su sumaria tesis de que en Benn —el irreductible nihilista, capaz como pocos de ver la mezquindad de la Alemania de la posguerra— el Tao y Adenauer se confundían como hermanos gemelos, había provocado en mí una irresistible hilaridad. Y aquí ha saltado Cases en defensa de su colega, afirmando que hace falta todo «el descaro del gimnosofista» (uno de los muchos epítetos elogiosos que me ha dedicado, haciéndose merecedor de que le envíe una caja de bombones) para negar que «el Tao y Adenauer urdían la misma conjetura». Mejor dicho, Cases se empeña en precisar que semejante descubrimiento no debe ser atribuido a Zagari sino que es patrimonio común, y «desde hace tiempo», de la universidad italiana, siempre dispuesta a reivindicar impávida sus méritos. Oído esto, el gimnosofísta se ve obligado a formular sus hipótesis: quien no sienta la fulgurante comicidad del emparejamiento Tao-Adenauer, a propósito de Benn, o jamás ha visto una fotografía del Canciller o no se ha enterado de la guerra de Vietnam, que finalmente ha legitimado para «el hombre occidental», al decir de Cases, el interés por el taoísmo sin que su actitud sea la de una «mujeruca medieval»[304] (cosa que yo sería; ¡otra caja de bombones!). Pero no es posible pensar ni lo uno ni lo otro de un militante como Cases... Sólo cabe concluir, por consiguiente, que no demuestra poseer el sentido de la comicidad patafísica, un defecto que tal vez mina la base de su actividad revolucionaria.

Cases, después de haberme censurado donde defiendo a Benn, no podía dejar de censurarme donde lo ataco: es decir, en lo que se refiere a su breve período de adhesión al nazismo. Lo que sigue es sencillamente triste, penoso. Cases intenta ahora un golpe de mano, justificado, quizá, por muchas amarguras y muy justas desilusiones, pero en todo caso miserable y grosero. Después de haber «proyectado»

durante años «la imagen del Padre» en el Lukács del *Asalto a la razón*, que proscribía como criminales a Nietzsche y tantos otros grandes escritores, Cases ha descubierto, como cualquier marxista inteligente, que había arrojado por la borda casi todo lo mejor de la era moderna. Ha comenzado así la tarea de recuperarlos, unida sin embargo, por imperativo del *karma*, a un tortuoso sentido de culpa. En efecto, todavía ahora Cases siente la necesidad de justificarse si se le ocurre leer a Nietzsche. Y escribe: «A quien invoca la "limpieza de los sentimientos" no le sentaría mal la lectura de la *Genealogía de la moral*... Y contra la "limpieza de los sentimientos" también Benn puede ser útil, aunque sea con algún prefacio alarmista.» Esto se llama exceso de defensa: a quien invoca la «limpieza de los sentimientos» le sentaría bien sobre todo leer por fin a Marx. En cuanto a Nietzsche, Pound, Céline, Benn *et tous les autres*, que hasta anteayer eran otros tantos apestados para la ortodoxia de izquierdas, es demasiado descaradamente hipócrita admitirlos en sociedad sólo como correctivos de un cierto marxismo blando. En maniobras de ese tipo los jesuitas tienen todavía mucho que enseñar. Pero las justificaciones de Cases no acaban aquí: llega incluso a encontrar «simpático» a Benn en el momento de su adhesión al nazismo, porque cree que esto corrobora su tesis tranquilizadora, según la cual «el fascismo es la salida natural de cualquier tendencia subversiva que se lleve al plano político sin analizar los propios vínculos de clase». Aquí, por fin, aparece claramente formulada la primera y más ruinosa falsedad que hay en la base de ese puritanismo marxista al que, a pesar de todos sus esfuerzos, Cases sigue perteneciendo.

Porque, en efecto, la «salida» de Rimbaud o de Daumal, de Nietzsche o de Benn, de Pound o de Artaud «al plano político» no sólo no es «natural» sino que, hasta este momento, simplemente no existe.

Encontrarla, y confrontarla con Marx, sin cuya ayuda es inútil pensar la política hoy, sería una tarea no despreciable del pensamiento. En especial para los marxistas, que tal vez así conseguirían atenuar la miseria actual de su filosofía. Por vía negativa, en todo caso, ya hay algo seguro: la «salida natural» de la obra de esos escritores a la política está inconmensurablemente más lejos del fascismo que lo que todos los Cases han pensado o hecho jamás. Y esto en base al único argumento irrefutable: su filosofía, reconocible por doquier en sus textos..., de los que Cases no parece ocuparse mucho: hasta tal punto está obsesionado por las ridículas consecuencias que esos textos puedan haber tenido sobre unos escritores ridículos y negados precisamente por razones fisiológicas para entender a autores como los citados. Pero es justamente la incompatibilidad esencial de Benn con el fascismo lo que hace tan aterrador, aparte de ser uno más de los sarcasmos de la historia reciente, el hecho de que un hombre de

su soberana lucidez haya podido ilusionarse innaturalmente por un momento con que el nazismo fuera algo diferente del horror que era. Y forma parte del sarcasmo que, cuarenta años después, Cesare Cases, imaginándose quizá vuelto al confesionario comunista, se crea con derecho a ofrecerle la absolución de este penosísimo error, simpático precisamente porque incurrió en él.

De muchas otras cosas habla Cases en su ensayo. A veces formula observaciones muy agudas u ofrece preciosos pretextos para reflexionar. Dejo de lado los resúmenes «en forma simplificada y divulgativa» de algunos de mis escritos; resúmenes que demuestran un modo bastante sorprendente de «servir al pueblo»: pasarle informaciones inexactas. Un punto parece sacarlo de quicio al final: en un artículo sobre Benjamin, publicado en el «Espresso» en 1971, yo había citado, con admiración, un fragmento de una carta en el que Benjamin alude a las numerosas «jerarquías de significado» ocultas en la «más gastada *platitude* marxista», que él leía «de acuerdo con la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve peldaños de significado de cada pasaje de la Torah». Cases se siente molesto por esta cita, «porque aquí Benjamin defiende las banalidades marxistas, por las que Calasso no parece alimentar especiales ternuras». Cuando, por el contrario, siempre he alimentado esas ternuras, hasta el punto de que he saboreado con deleite algunos puntos del ensayo que Cases me ha dedicado. Pero a él sí que le quedará siempre su embarazo frente a esos larguísimos «cuarenta y nueve peldaños» exigidos por «cada pasaje de la Torah», que para colmo es un texto sagrado. Cases, en realidad, aunque en estos últimos años ha proyectado en Benjamin la imagen del fascinante tío libertino, no está dispuesto a seguirlo en todas sus aventuras: y sobre todo desdeña subir «la escalera del Significado», prefiriendo el pensamiento sentado, y a veces en cuclillas. Me deja a mí, sin embargo, con generosa condescendencia, la tarea de subir «de cuatro en cuatro» los peldaños de la «escalera mística». En cuanto a él, se siente más a sus anchas al ascender una vez más las cimas vertiginosas del propio arte polémico. Así, después de haberse reído sanamente del «Espíritu», debe de haber pensado que, para terminar, un poco de chocarrería nunca está mal, sobre todo si ofrece una causticidad memorable; y acaba, pues, contándonos que un «precioso manuscrito hebraico» le ha revelado finalmente qué es lo que hay en lo alto de la ignominiosa «escalera del significado»; una «palangana… llena de purísimo estiércol de vaca». Cases no excluye, sin embargo, que tales palabras sean una «interpretación tardía», atribuible a algún rabino de la ilustración hebraica. Me gustaría tranquilizarlo: las palabras que tanto le han divertido son la versión exotérica, e indudablemente auténtica, de una máxima de Lin-Tsi, «sabio sacro» chino del siglo IX: «Buda es un agujero de letrina.»

NOTA SOBRE LOS LECTORES DE SCHREBER

LAS *Memorias* de Daniel Paul Schreber fueron publicadas en 1903 por el editor Oswald Mutze de Leipzig.[305] Esa edición, impresa a cargo del autor, es hoy rarísima porque la familia compró en bloque y destruyó, por lo que parece, la mayor parte de los ejemplares existentes. [306] De todos modos el libro no pasó del todo inadvertido entre los psiquiatras. En aquel mismo año de 1903 apareció un comentario en la «Allgemeine Zeitschrift fur Psychiatric», seguido de otro en 1904 en la «Deutsche Zeitschrift fur Nervenheilkunde». El autor del primero, C. Pelman, quiso distinguir inmediatamente las *Memorias* de Schreber de la masa de esas «obras más o menos voluminosas de antiguos pacientes nuestros que quieren hacer pública, en clamorosas acusaciones, la supuesta sustracción de libertad de que han sido víctimas, culpando de ello a unos médicos criminales»[307] Pelman descarta inmediatamente, con gesto de irónica distancia, el parangón con esos «productos literarios muy dudosos», para precisar que el libro de Schreber tienen con ellos «una sola cosa en común, o sea el hecho de haber sido escrito por un enfermo mental, mientras que en todo lo demás está muy por encima de ellos».[308] En efecto: la primera preocupación de Schreber no sería la de expresar rencores personales, sino «ofrecer su persona al juicio de los expertos como objeto de observación científica». [309] Una vez dada su aprobación a esta recta intención de Schreber, Pelman hace un rápido y extremadamente genérico resumen de las *Memorias*. Mayor interés muestra, en cambio, por los documentos del proceso, y en especial concede al presidente que en su lucha judicial con las autoridades «no se enfrentaron dos adversarios vulgares», pues incluso puede decirse que la disputa se producía «en pie de igualdad». Finalmente Pelman concluye: «Por estas razones me entristecería que el libro fuera retirado de la circulación..., porque merece una suerte mejor. Que Schreber esté mentalmente sano es algo que no será aceptado por ninguna persona sensata, pero ésta reconocerá a buen seguro que se trata de un hombre tan intelectualmente dotado como respetable en su sensibilidad.»[310]

En cuanto al segundo comentario, firmado Pfeiffer, merece por su falta de sensibilidad ser reproducido íntegramente: «El autor, un típico paranoico, introduce su libro con una breve carta abierta al profesor Flechsig y la hace seguir de trescientas cincuenta páginas de minuciosa descripción de sus ideas delirantes sistematizadas, que no podrán ofrecer ninguna novedad al médico experto. Más interesante es, en los Documentos, la precisa reproducción de las actas procesales y de los motivos por los que el Tribunal ha decidido anular la

interdicción de Schreber, a pesar de seguir manteniendo sus ideas delirantes. No es de temer una amplia difusión de este libro en círculos de profanos, en los que podría, a pesar de la clara situación de los hechos, crear confusión.»[311]

Es probable que alguno de los dos comentarios haya atraído la atención del joven psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, entonces interno en el hospital de Burghólzli, sobre las *Memorias* de Schreber. O puede que las encontrara entre las novedades del mismo editor que, un año antes, había publicado su primer libro, la *Psychologic und Pathologic sogenannter okkulter Phánomene*. En cualquier caso, descubrimos que Jung cita las *Memorias* de Schreber ya en 1907, en la *Psychologic der Dementia praecox*.[312] Sabemos qué importancia fundamental tuvo esta obra en la evolución de Jung: señala, entre otras cosas, una primera declaración de principios respecto a Freud. En el Prefacio, en efecto, fechado en julio de 1906 —o sea tres meses después de haber entrado en contacto epistolar con Freud, al que había enviado en homenaje sus *Assoziationstudien*—, Jung se preocupa sobre todo de explicar cuán «deudor de las geniales concepciones de Freud» [313] se siente y, después de haber precisado que ninguna crítica a Freud tiene sentido si no es *en el interior* del psicoanálisis, añade también una primera alusión a ciertas divergencias de actitud propias, en especial a su resistencia a situar la sexualidad «tan masivamente en primer plano» o a «reconocerle la universalidad psicológica que Freud postula».[314] Palabras ominosas en las que apunta una diversidad de perspectiva que llegaría casi a borrarse en los años inmediatamente siguientes, para reaparecer luego de forma mucho más radical en el momento de la ruptura con Freud. En la *Psychologic der Dementia praecox* las referencias a las *Memorias* de Schreber se emplean sobre todo para ejemplificar algunas características de la enfermedad tratada y no hay intentos de interpretación. Así pues, el primer ensayo interpretativo de las *Memorias* de Schreber sigue siendo el de Freud, escrito en otoño de 1910.

Antes de examinar sus tesis, me gustaría volver a recorrer algunos trazos de su complicada prehistoria. El problema de la paranoia ya se le había planteado a Freud en los primeros años del psicoanálisis, como demuestran las numerosas alusiones al tema en las cartas a Fliess de los años 1895-1896 y sobre todo la previsora Minuta H, adjunta a una carta del 24 de enero de 1895 y dedicada a una primera formulación teórica sobre la paranoia, que aparece aquí reconducida a los diferentes modos patológicos de defensa ya descubiertos por Freud —o sea histeria, neurosis obsesiva y estados de confusión alucinatoria— y al mismo tiempo diferenciada de ellos, recurriendo entre otras cosas, por primera vez, al término «proyección» (tratado

posteriormente en la Minuta K). La manifestación pública, y mucho menos drástica, de esta teoría se producirá el año después, con las *Weitere Bemerkungen über die Abwehrneuropsychosen*, cuya tercera sección está dedicada al «Análisis de un caso de paranoia crónica». Aquí, por primera vez en lengua alemana, Freud utiliza el término «psicoanálisis», refiriéndose precisamente al caso de la paciente paranoica, enviado por Breuer, que proporciona el material del estudio. En este rápido análisis, la intención de Freud es una vez más mostrar que «también la paranoia —o los grupos de casos incluidos bajo ese nombre— es una psicosis de defensa; es decir, que también ella, como la histeria y las obsesiones, proviene de la remoción de recuerdos penosos, y que la forma de sus síntomas está determinada por el material removido».' Freud no se atreve, sin embargo, a fundar sobre esta base una teoría de la paranoia y precisa que su análisis se limita a afirmar lo siguiente: «El caso tratado por mí es una psicosis de defensa, y es posible que en el grupo de la "paranoia" existan otros del mismo tipo.»[315] [316] En realidad, esta cautela oculta la ambición ya clara de ofrecer una interpretación exhaustiva de toda la patología paranoica; y algunos de los términos que aparecen en el curso de este análisis, por ejemplo «proyección», seguirán siendo fundamentales en las formulaciones sucesivas de la teoría. Lo que, por el contrario, abandonará Freud del todo es la teoría del trauma sexual específico, con el descubrimiento —producido en 1897, véase la carta 69 a Fliess — «de que no existe un "signo de realidad" en el inconsciente, por lo que es imposible hacer distinciones entre verdad y ficción emocional». Finalmente, en una carta a Fliess de 1899 (la 125), Freud avanza un paso en su teoría de la paranoia, llegando a considerarla «como una recuperación de las tendencias autoeróticas, una regresión a un estado primitivo».

Después de esta carta pasarán más de diez años durante los cuales Freud no hará prácticamente ninguna alusión a la paranoia en sus publicaciones. Continuará, sin embargo, atormentándose con muchos de los problemas que plantea, como resulta claramente de las cartas de Jung, el cual, ya en la *Psychologie der Dementia praecox*, había discutido el caso de la paranoica presentado por Freud en 1896, reconociendo que se trataba de un «análisis infinitamente importante»[317]y llegando al fin a una crítica que rozaba el auténtico punto débil del estudio de Freud: «Los mecanismos freudianos no bastan para explicar por qué se manifiesta una *dementia praecox* y no una histeria.» [318] Desde los primeros meses de la correspondencia con Jung, Freud plantea el problema de la paranoia, y en una carta del 6 de diciembre de 1906 escribe abiertamente: «Todavía no me he formulado una idea definida sobre la línea de separación entre

dementia praecox y paranoia… Pero mi experiencia en este campo es escasa.» Freud insistirá varias veces sobre esta segunda afirmación, con una sensación casi de inferioridad respecto a Jung, quien, al revés que él, tenía en la clínica de Burghólzli abundancia de pacientes aquejados de paranoia y de *dementia praecox*. Y es significativo que el gran escrito de Freud sobre la paranoia, su ensayo sobre Schreber, sea el único de sus grandes casos basado únicamente en un texto. Después del primer encuentro con Freud, en Viena, en marzo de 1907, Jung le escribirá, comentando evidentemente conversaciones sostenidas durante su visita: «Que el *autoerotismo* sea la esencia de la *dementia praecox* me parece cada vez más una profundización fundamental de nuestros conocimientos»; con lo que vemos reaparecer aquí ¿I tema aludido en la carta a Fliess de 1899. Desde las primeras cartas se observan diferencias terminológicas entre Freud y Jung respecto a la paranoia y la *dementia praecox'*. común a ambos es, sin embargo, la antipatía por la equívoca expresión *dementia praecox*, que sería de hecho sustituida por el término fatal de «esquizofrenia» sólo después de la aparición, en 1911, del gran tratado de Bleuler. *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*. En abril de 1907 Freud envía a Jung un esbozo teórico sobre la paranoia, *Algunos observaciones teóricas sobre la paranoia*, primer manuscrito que, con gesto de confianza paterna, Freud comunicará a Jung para recabar su opinión. En estas notas fundamentales vemos afirmadas, entre otras cosas, que «el instinto sexual es en su origen autoerótico», que «en la paranoia la libido es retirada del objeto», que la «proyección… es una variedad de la represión, en la que una imagen se vuelve consciente como percepción». Jung reacciona a este manuscrito con críticas indirectas, y lo da a leer a Bleuler, quien comunica que lo utilizará en su gran estudio sobre la *dementia praecox*. Extremadamente cómica y reveladora sobre la historia de la psiquiatría es la observación que añade Jung: «A Bleuler no le gusta decir autoerotismo (por razones que todos nosotros conocemos) [o sea de *pruderie*\, sino que prefiere “autismo” o “ipsismo”. En lo que a mí concierne, ya me he acostumbrado a “autoerotismo”» (carta del 13 de mayo de 1907).

Mientras tanto, Jung sigue proponiendo cruelmente a Freud abundantes casos de *dementia praecox* que encuentra en su práctica clínica. En junio de 1907 Freud aísla entre éstos el caso de un paranoico con «experiencias homosexuales»; es la primera vez que la homosexualidad aparece relacionada con la paranoia. En una carta del 17 de febrero de 1908 Freud presenta, en cambio, por primera vez a Jung el posible nexo teórico entre homosexualidad y paranoia: «He estado en contacto con pocos casos de paranoia en mi práctica clínica, pero puedo decirle un secreto… He encontrado regularmente una indiferencia de la libido por un componente homosexual que hasta

aquel momento había sido objeto de una participación normal o moderada... Mi antiguo análisis de 1896 revelaba que el proceso patológico se había iniciado con el alejamiento de la paciente de la *hermana* del marido. Mi antiguo amigo Fliess desarrolló un tremendo caso de paranoia después de haberse desprendido de su afecto por mí, que era indudablemente considerable. Yo le debo esta idea a él, es decir a su comportamiento. Hay que aprender de todas las experiencias.» En esta carta Freud ilumina de repente el fondo oscuro y las complejas conexiones personales que marcan su teoría de la paranoia. Aquí se revela vinculada en su elemento central —el papel de la homosexualidad— con la experiencia psicológica más grave, apasionada y lacerante de la vida de Freud: la amistad y la ruptura con Fliess. Jung, obviamente, entendió en el acto la importancia de lo que Freud le había revelado y contestó tres días después con una intervención que adquiere un sentido incluso demasiado evidente respecto a lo que sucedería entre ellos pocos años después: «La referencia a Fliess —ciertamente no accidental— y su relación con él me impulsan a pedirle poder disfrutar de su amistad no como de una amistad entre iguales sino como entre padre e hijo.» Con ello se plantaban sólidas bases para una relación tormentosa y patética, que también al cabo de breve tiempo se estropearía. Durante 1908 el intercambio de ideas sobre la paranoia entre Freud y Jung sigue siendo densísimo —así como también entre Freud y Ferenczi, con el que Freud llega a establecer un teorema decisivo: «Lo que nosotros consideramos una manifestación de su mal [paranoia]... es un intento de curarse» (carta del 26 de diciembre de 1908).

El año 1909, marcado por la segunda visita de Jung a Viena, en marzo, y por el viaje a América para la Clark Conference, en el verano, introducirá en la relación Freud-Jung una carga cada vez más fuerte de ambigüedades y ambivalencias. Jung, mientras tanto, descubre el mito como material privilegiado para el análisis y Freud comparte, todavía en este punto, su entusiasmo. Con el inicio de 1910 comienzan los preparativos para el Congreso de Nuremberg y Jung aparece cada vez más agresivo en la presentación de sus ideas. En la importante carta del 11 de febrero de 1910, en la que se describe «en equilibrio precario entre dionisíaco y apolíneo», Jung afirma tajantemente: «La religión sólo puede ser sustituida por la religión.» Mientras el discípulo predilecto declara encontrarse «en la noche de Walpurgis de mi inconsciente», el maestro no insiste sobre las divergencias, y se muestra conciliador, aunque preocupado. A fines de marzo se celebra el Congreso de Nuremberg. Después de la clausura de los trabajos, Freud y Jung pasan un día entero en Rothenburg, y es verosímilmente entonces cuando Jung habla por primera vez a Freud de Schreber. En cualquier caso, en una carta de Freud del 17 de abril

encontramos ya una primera referencia indirecta a Schreber, y desde entonces hasta el final de la correspondencia dichas referencias serán numerosas. En primer lugar, Freud parece haber absorbido por juego varias expresiones de las *Memorias*, como «milagreado», «lengua fundamental», «conjunción nerviosa» (esta última aparecerá también con frecuencia en la correspondencia con Abraham). En una carta del 22 de abril, Freud se refiere explícitamente al «maravilloso Schreber», que se ha reservado para las vacaciones, y observa que «Schreber habría debido ser nombrado profesor de psiquiatría o director de una clínica psiquiátrica». Durante el verano de 1910 Freud fue a descansar, exhausto después de un año especialmente cargado, a Holanda. De allí partió luego, en septiembre, para un soñadísimo viaje a Italia, en compañía de Ferenczi. El viaje coincidió con un momento de intenso ensimismamiento de Freud, que debía enfrentar un nuevo escollo de su propio autoanálisis. Se trataba, una vez más, de Fliess y de la paranoia. Ferenczi atormentaba precisamente a Freud con preguntas sobre la paranoia, tema que también le ocupaba en aquel momento, y Freud debe de haberse mostrado varias veces reacio a responder; tanto que, de vuelta en Viena, sintió la necesidad de justificarse con Ferenczi en una carta reveladora, en la que encontramos estas palabras: «Que yo ya no tenga ninguna necesidad de una plena apertura de la personalidad, usted no sólo lo ha notado sino que lo ha comprendido también remontándolo a su origen traumático... Después del caso Fliess, que usted me ha dado ocasión de superar, esta necesidad se ha extinguido en mí. Ahora ha sido retirado un fragmento de inversión homosexual y utilizado para engrandecer el propio Yo. He conseguido lo que no consigue el paranoico.»[319] Durante este viaje por Italia, Freud llevaba consigo las *Memorias* de Schreber y leyó alrededor de la mitad, pero con la sensación de captar ya su secreto. De vuelta a Viena, anuncia inmediatamente a Jung que está preparando un artículo sobre la paranoia, sin nombrar a Schreber. Pero Jung entiende de qué se trata y se apresura a responder el 29 de septiembre: «Me siento conmovido y exultante de saber hasta qué punto aprecia usted la grandeza de la mente de Schreber y los liberadores ἱεροὶ λογοί de la lengua fundamental.» Un poco antes, en la misma carta, Jung indica entrever detrás de Schreber todo el fondo religioso y mitológico del que se estaba ocupando en aquel momento: «Los Maniqueos (¿los padrinos de Schreber?) ya habían tropezado con la idea de un cierto número de "arcontes" crucificados o clavados en la bóveda celeste, considerándolos *padres de los seres humanos.*»

Preud contesta: «Comparto su entusiasmo por Schreber, es una especie de revelación. Tengo la intención de introducir la "lengua fundamental" como término técnico serio... Después de otra lectura espero ser capaz de resolver todas las enigmáticas fantasías; la primera

vez no acabé de conseguirlo... Le deseo buena suerte en su inmersión en la mitología.» Freud trabajó en el caso Schreber desde entonces hasta mediados de diciembre; el día 16 escribía a Abraham y a Ferenczi que había terminado la redacción del ensayo. Pocos días antes había anunciado a Jung que llevaría consigo el manuscrito a Munich, y añadía: «No me siento muy satisfecho de él, pero corresponde a los demás juzgar. Deberé reservar otras partes de mis especulaciones sobre la paranoia para otro ensayo.» Y el 18 de diciembre insistía: «El ensayo es formalmente imperfecto, hecho fugazmente. No he tenido tiempo ni fuerzas de hacer más. Sin embargo contiene algunas cosas buenas, y el texto marca el avance más audaz en el campo de la psiquiatría sexual después de su libro sobre la *dementia praecox*. No soy capaz de juzgar su valor objetivo, como podía hacer, en cambio, con mis escritos precedentes, porque, trabajando en él, he debido combatir con algunos complejos míos (Fliess).» Es imposible ser más claro: una vez más el espectro de Fliess se perfila detrás del presidente Schreber. El ensayo de Freud fue publicado en 1911, en un número del «Jahrbuch» que señala la gran línea fronteriza en la historia del psicoanálisis. En efecto, este número contenía también la primera parte del nuevo libro de Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*, donde se descubría claramente por qué diferentes caminos progresaba el alumno ahora rebelde. Mientras tanto, el 28 de marzo de 1911 se suicidaba Honegger, el joven y genial seguidor de Jung, que había presentado en Nuremberg un informe sobre la paranoia donde anticipaba con perfecta lucidez las teorías que Jung manifestaría después al respecto;[320] y el 14 de abril moría Schreber, sin saber que sus *Memorias* se habían convertido en la base de la teoría de la paranoia que dominaría el siglo, y sin que Freud se enterara de su muerte.

El ensayo de Freud sobre Schreber se articula en tres partes y un Suplemento. La primera parte sigue el curso de la enfermedad del presidente, como resulta de las *Memorias*. El resumen que de él hace Freud es extremadamente parcial, espigando de la complejidad del relato schreberiano sólo lo que puede servir a la interpretación que luego se dará de él: faltan casi enteramente, por ejemplo, referencias a las partes políticas del delirio, a la «coacción a pensar», a las transformaciones de la «lengua fundamental». En la segunda parte del ensayo, Freud aborda «intentos de interpretación». Después de una rápida premisa metodológica, aparece inmediatamente el eje de la teoría: «Del estudio de una serie de casos de manía persecutoria, yo y otros hemos sacado la impresión de que la relación entre el enfermo y su perseguidor puede ser resuelta con una fórmula sencilla.»[321] Dicha fórmula dice: «Aquel que ahora es odiado y temido a causa de su persecución debe haber sido anteriormente una persona amada y

venerada.» [322] En el caso de Schreber dicha persona es evidentemente Flechsig. Y aquí aparece la homosexualidad: «Una irrupción de libido homosexual ha sido, pues, la ocasión de esta enfermedad; su objeto ha sido verosímilmente desde el inicio el médico Flechsig, y la oposición a este movimiento de la libido ha creado el conflicto del que han resultado las manifestaciones de la enfermedad.»[323] Revelada tal enormidad, Freud se detiene un momento y se pregunta: «Pero ¿no es una irresponsable ligereza, indiscreción y calumnia acusar de homosexualidad a una persona tan moralmente elevada como el presidente del Tribunal de Apelación jubilado Schreber?» Superada esta grave duda, que dice mucho sobre la cautela impuesta entonces incluso al menos cauto de los psicoanalistas, Freud entra en los detalles de la relación con Flechsig, descubriendo detrás de su figura la del padre de Schreber, que por sus virtudes de pedagogo autoritario le parece a Freud especialmente adecuado para el papel, y del hermano muerto, y finalmente la del Dios de las *Memorias* y la de su representante: el Sol. Ve luego estas transformaciones ligadas al tema del Doble, al que, sin embargo, sólo dedica una rápida alusión. Finalmente, como cierre del capítulo, Freud analiza el problema de la motivación del estallido del conflicto, que debe estar relacionado con «una privación en la vida real»,[324]como para Schreber habría sido la falta de progenie: «El doctor Schreber podría haber desarrollado la fantasía de que, si hubiera mujer, habría tenido más facilidades para hacer hijos, y así se habría abierto el camino para adoptar aquella actitud femenina respecto al padre que es propia de los años de la primera infancia.» [325] El tercer capítulo, «Sobre los mecanismos paranoicos», contiene las consideraciones teóricas más complejas. El punto de partida es aquí la verificación de que todo lo dicho anteriormente no basta para fijar la «peculiaridad de la paranoia», para entender la cual hay que entrar en el «mecanismo de formación de los síntomas».[326] Un breve *excursus* genético permite a Freud, mientras tanto, descubrir «el punto débil de su desarrollo [de los paranoicos] en la zona entre autoerotismo, narcisismo y homosexualidad»;[327] y se añade que una disposición similar se encuentra en la «*esquizofrenia*» (por utilizar el término de Bleuler).[328] Se encamina a este punto el análisis de la transformación de la frase: «Yo lo *amo*», bajo la presión de los diferentes impulsos patológicos, que la convierten en: «Yo lo *odio*», en la manía persecutoria, o bien incluso en otras fórmulas en el caso de la erotomania, de los celos paranoicos y del delirio de celos del alcoholizado. Esta es la parte del ensayo de Freud que quizá ha ejercido mayor influencia sobre la literatura psicoanalítica posterior, también por la extrema sutileza y la ductilidad de las transformaciones propuestas en relación con un vasto arco patológico. En lo que se refiere a la formación de los síntomas de

la paranoia, Freud aísla como capital el rasgo de la *proyección*, así definida: «se reprime una percepción interna y, para sustituirla, aparece, como percepción externa, su contenido, después de haber sufrido una cierta deformación».[329] Freud prometió insistir sobre este importante tema en un estudio decisivo, pero no lo hizo. Con el pasaje sobre la proyección han quedado expuestos todos los elementos fundamentales del ensayo; de ahí en adelante procede Freud a una última y complicada orquestación de sus temas, en la que el acento recae primero sobre las tres fases de la remoción en la paranoia, y después sobre problemas conexos a la «distancia de la libido», fenómeno peculiar de la paranoia, pero no sólo de ella. Al final de este capítulo reafloran larvadamente las diversas divergencias con Jung a propósito de la *dementia praecox*, que ya tantas veces habían aparecido en la correspondencia. Llegado así al término de su análisis, Freud siente —y es evidentemente significativo— la necesidad de afirmar que su teoría de la paranoia es *anterior* a su lectura de las *Memorias* de Schreber: «Puedo poner como testigo a un amigo y especialista al afirmar que he desarrollado la teoría de la paranoia antes de haber tenido conocimiento del contenido del libro de Schreber. Corresponde al futuro decidir si en mi teoría hay más delirio de lo que querría, o si en el delirio hay más verdad de cuanto hoy otros están dispuestos a creer.»[330] Esta frase sorprendente es el auténtico final del ensayo de Freud sobre Schreber.

Viene después el Suplemento, dos páginas y media que han tenido un significado inaugural en la historia del psicoanálisis. Fueron leídas por Freud en el Congreso de Weimar (21-22 de septiembre de 1911, última ocasión pública en la que Freud y Jung aparecieron oficialmente unidos). La actitud de Freud en estas páginas parece ser casi de blanda autodefensa: después de haber comenzado recordando que en el análisis del caso Schreber se ha limitado «deliberadamente a un mínimo de interpretación», [331] Freud reconoce que de las *Memorias* se pueden extraer otras muchas riquezas, y cita al respecto las referencias a Schreber en *Wandlungen und Symbole der Libido* de Jung y en un artículo de Sabina Spielrein. Vuelve después al tema del *sol* como susceptible de nuevas interpretaciones *mitológicas*, alude por primera vez al totemismo y en *el último* párrafo afronta, siempre por vez primera en su obra, el tema de la mitología en general con palabras que tendrían una inmensa resonancia: «Este pequeño Suplemento al análisis de un paranoico puede servir para demostrar cuán bien fundada está la afirmación de Jung según la cual las fuerzas mitopoéticas de la humanidad no están agotadas, sino que todavía hoy siguen creando en las neurosis los mismos productos psíquicos de los tiempos más antiguos. Querría también referirme a una alusión

precedente mía para reafirmar que lo mismo vale para las fuerzas formadoras de la religión. Y con ello quiero decir que no falta mucho tiempo para ampliar un principio que nosotros, los psicoanalistas, ya habíamos formulado desde muy atrás, es decir, sumar a su contenido individual, ontogenético, una integración antropológica, en sentido filogenético. Habíamos dicho: en el sueño y en la neurosis reencontramos al *niño* con las peculiaridades de su modo de pensar y de su vida afectiva. Ahora añadiremos: reencontramos también al *salvaje*, al *primitivo*, como se muestra ante nosotros a la luz del estudio de la Antigüedad y de la investigación antropológica.»[332] Con estas palabras de homenaje, Freud despedía también a su discípulo predilecto, Jung..., y anunciaba al mismo tiempo *Totem und Tabu.*

Jung, por su parte, había reaccionado al punto negativamente ante el ensayo de Freud sobre Schreber. En una carta del 11 de diciembre de 1911, de tono más bien resentido, escribía, refiriéndose a una parte del ensayo en el que Freud habla de la «caída del interés de la libido» hacia el mundo en el paranoico: «En lo que se refiere al problema de la libido, debo confesar que su observación en el análisis de Schreber en la página 65, párrafo 3, ha provocado en mí ecos clamorosos. La duda que usted expresa en este pasaje ha resucitado todas las dificultades que me han abrumado en estos años en el intento de aplicar la teoría de la libido a la *dementia praecox*. La pérdida de la función de la realidad en la *d.pr.* no puede quedar reducida a la represión de la libido (como apetito sexual). No seré yo quien lo haga, en todo caso.» El tono, el momento, el contexto de estas palabras nos hacen verlas como una explícita declaración de guerra y reconocimiento de una divergencia ya insuperable. Iniciada con discusiones sobre la *dementia praecox*, con ellas se hunde, llevándose también el ridículo nombre de la enfermedad, la relación Freud—Jung. Queda, para nosotros, la esquizofrenia.

La diferente visión de la libido en Jung aparece más claramente que nunca en la segunda parte del *Wandlungen und Symbole der Libido*, publicada primero en el «Jahrbuch» de 1912 y después, en el transcurso del mismo año, recogida en un volumen junto con la primera parte. Se encuentran allí otras referencias a las *Memorias* de Schreber, que aumentarán luego en la versión retocada publicada por Jung en 1952 con el título *Symbole der Wandlung*: aquí afirma Jung explícitamente, amén de otras cosas, que el análisis del caso Schreber dado por Freud es del todo «insuficiente» y reivindica en una nota haber sido él quien llamó la atención de Freud sobre las *Memorias*. Por lo demás, las referencias se dan a título de ejemplos, y las *Memorias* se incluyen como uno más entre los numerosos materiales mitológicos, poéticos, místicos y psicopatológicos utilizados en el libro.

Dos años después de la ruptura con Freud, en todo caso, Jung ya le había atacado a propósito del caso Schreber, en el largo Suplemento a la conferencia *Der Inhalt der Psychose*, que en su momento tanto había gustado a Freud. En esas páginas Jung ofrece una exposición que se hará clásica de la oposición metodológica entre interpretación reductiva (Freud) e interpretación ampliadora (el propio Jung), aquí llamada «constructiva».[333] En el caso Schreber, según Jung, se revelaría clamorosamente la insuficiencia del primer método, que permite realizar únicamente «una mitad del trabajo» [334] de análisis, dejando completamente descubierta la pregunta sobre el *final*, la dinámica del sistema delirante, a la que Jung creía, en cambio, haber dado ya una primera respuesta en *Wandlungen und Symbole der Libido.*

En el mismo año, 1911, en que apareció el ensayo de Freud sobre Schreber, Sabina Spielrein publicó un artículo sobre un caso de esquizofrenia en el que mencionaba las *Memorias* del presidente. De origen ruso, discípula de Jung en Zurich y unida a él en una ambigua relación personal, muy apreciada por Freud, la Spielrein es, de entre los primeros autores del psicoanálisis, uno de los más interesantes y menos estudiados. No se conocen hasta ahora con certeza sus fechas de nacimiento y de muerte (¿1886? — después de 1934); Grinstein enumera treinta contribuciones suyas al psicoanálisis, incluidas entre 1911 y 1931; y sabemos, en fin, que la Spielrein tuvo a Piaget en análisis didáctico y que en 1923 regresó a Rusia, donde propagó la doctrina freudiana y enseñó en Rostov hasta 1933, fecha en que el psicoanálisis fue prohibido allí. En el artículo al que nos referíamos, la Spielrein analiza el caso de una esquizofrénica que presenta algunas analogías con la historia de Schreber: por ejemplo, el temor de una «catolicización» como «conversión a la sexualidad», la función del psiquiatra Forel para la paciente, semejante a la de Flechsig para Schreber, el delirio mitológico, que la Spielrein sigue con sutileza. En las «Consideraciones finales» del ensayo, además, encontramos anticipadas casi al pie de la letra las fundamentales declaraciones de Freud en el Suplemento al caso Schreber: «El paralelismo con el modo de pensar mitológico remite a una especial afinidad del mecanismo onírico con el pensamiento arcaico. Dicha impresión se me ha impuesto claramente durante el análisis de esta enferma. Si Freud y Jung han establecido un paralelismo entre los fenómenos neuróticos y oníricos y la esquizofrenia, yo creo poder añadir un elemento esencial a la concepción de Freud y Jung proponiendo que todo esto sea considerado en relación con la filogénesis.»[335]

En un comentario de 1912 al caso Schreber, Bleuler reconocía abiertamente, a pesar de todas sus dudas y vacilaciones, la enorme

importancia del ensayo de Freud: «Este breve ensayo de sesenta páginas contiene una enorme riqueza de pensamiento.

No es para leerlo, sino para estudiarlo.»[336] A este reconocimiento siguen unas cuantas objeciones, que Bleuler llevaba años incubando; pero el punto central de la teoría, o sea la relación paranoia-homosexualidad, es totalmente aceptado. Con este comentario cristaliza en cierto modo la primera fase de la historia del caso Schreber. Freud, por su parte, insistirá más veces, en los años sucesivos, en problemas conectados con su ensayo sobre el presidente, [337] pero será siempre para confirmar las tesis allí formuladas. En cuanto a sus discípulos, una especie de sagrado terror parece envolver durante décadas el nombre de Schreber. La teoría de la paranoia es evidentemente aceptada, pero nadie se atreverá a indagar más de cerca —¡sin embargo había sido el propio maestro quien lo había sugerido!— otros aspectos de las *Memorias.*

El 6 de julio de 1928 la «Literarische Welt» publicaba una colaboración de Walter Benjamin titulada *Libros de enfermos mentales*, con el subtítulo *De mi colección*. Benjamin cuenta que en 1918 en una pequeña tienda de antigüedades de Berna encuentra uno de los rarísimos ejemplares de las *Memorias* de Schreber. No recuerda si ya entonces había leído el ensayo de Freud. Pero no importa: «Me sentí inmediatamente fascinado al máximo.»[338] En la preciosa «biblioteca patológica» de Benjamin, las *Memorias* de Schreber ocuparon un lugar central, junto al libro del médico ochocentista C. F. A. Schmidt: «Si el mundo del delirio, como el del saber, tuvieran también sus cuatro facultades, las obras de Schreber y de Schmidt serían un compendio de su teología y de su filosofía.»[339] En tono de elegante divagación, Benjamin ofrece después a sus lectores una fugaz información sobre los temas y el lenguaje de las *Memorias*-, y Analmente concluye con un pasaje en el que la desenvoltura del articulista da paso al genio del gran ensayista: «La existencia de obras semejantes tiene algo de angustioso. En la medida en que estamos acostumbrados a considerar el ámbito de la escritura como, pese a todo, superior y protegido, la aparición de la locura, insinuándose en él con pasos quedos como nunca, es mucho más terrorífica. ¿Cómo ha conseguido penetrar? ¿Cómo ha podido evitar los controles de esta Tebas de las cien puertas, la ciudad de los libros?» [340]

El único gran intento de lectura, hasta el momento, de las *Memorias* de Schreber fuera del ámbito del psicoanálisis se debe a Elias Canetti. También en este caso es interesante considerar por qué vía llegó a leerlas. En agosto de 1939, Canetti vivía en Londres, en el taller de la

escultora Anna Mahler, hija de Gustav. «Entre sus libros, que conocía bien, descubrí uno que me resultaba nuevo: las *Me morios* de Schreber. Lo abrí y vi inmediatamente que me interesaría mucho. No sabía de dónde salía y ni siquiera lo relacioné con Freud, cuyo trabajo todavía no había leído.»[341] El libro se encontraba allí por casualidad, abandonado por un médico que había habitado en el taller y emigrado a América. Canetti se lo pidió a la dueña de la casa, pero no lo leyó hasta mayo de 1949: fue un encuentro impresionante, que provocó la escritura de dos capítulos sobre Schreber en *Masse und Machí*. Del efecto inmediato de la lectura habla una nota de 1949: «¡Qué no habré encontrado en él [Schreber]! Nuevas pruebas para algunas de las ideas que me interesan desde hace años: por ejemplo, la indisoluble conexión entre paranoia y poder. Todo su sistema es la representación de una lucha por el poder, donde el mismo Dios es su verdadero antagonista. Schreber ha vivido largo tiempo con la idea de ser el único hombre superviviente en el mundo; todos los demás eran almas de muertos y el propio Dios en varias encarnaciones. La idea de ser el único en el mundo, de quererlo ser, el único en medio de cadáveres, es tan decisiva para la psicología del paranoico como para la del extremadamente poderoso... Pero Schreber también ha llevado consigo ya preparada, como delirio, la ideología del nazismo... Esta manera de ocuparse de la paranoia tiene sus peligros. Al cabo de pocas horas me siento aferrado por una sensación tormentosa de reclusión, y cuanto más convincente es su sistema delirante, más fuerte es mi angustia.»[342] Queda claro por estas palabras, y por todo el pasaje, que Schreber ha aparecido ante Canetti un poco como el soberano habitante de la última sala de aquel inmenso Musée Grévin del poder que es *Masse und Macht*. Y justo en esta posición, inmediatamente antes del Epílogo, Canetti ha situado su relato del caso Schreber en la obra que ha acompañado durante decenios su vida. La técnica de la presentación es narrativa, como quiere el peculiar procedimiento de Canetti —que ha puesto en práctica después otras veces, tanto con las *Cartas a Felice* de Kafka como con las *Memorias* de Speer— de pensar narrando; procedimiento por el que el lector descubre que ha sido llevado a una inexorable lectura de los hechos cuando creía estar simplemente escuchando su exposición.

Canetti trata fundamentalmente del «*sentimiento de la posición*» propio del paranoico: siempre es una posición de importancia cósmica, que permite al paranoico hablar de las constelaciones «como si fueran paradas del autobús detrás de la esquina».[343] Y aquí ya aparece la relación con el poderoso: «No de otra manera ocurren las cosas, ni podrían ocurrir, dada la naturaleza del poder, en el caso del poderoso: el sentimiento subjetivo que él tiene de su posición no se diferencia en nada de aquel del paranoico.»[344] El segundo punto

tocado por Canetti se refiere a la *masa*, como aparece en las miríadas de almas que rodean a Schreber. Tercer punto es la obsesión del *complot*, igualmente esencial para el paranoico y para el poderoso. Así se ha diseñado ya la estructura del delirio de Schreber en relación con el poder político: «Su delirio [de Schreber], camuflado en una concepción del mundo envejecida, que presupone la existencia de los espíritus, es en realidad el preciso modelo del poder *político*, que se nutre de la masa y que se compone de ella. Cualquier intento de análisis conceptual del poder no puede sino dañar la claridad de la intuición de Schreber. Todos los elementos de las relaciones reales están dados en ella: la atracción fuerte y perdurable sobré los individuos, que deben recogerse en una masa; su dudosa actitud; su domesticamiento que los empequeñece hasta convertirlos en siervos; su disolverse en el poderoso, que representa el poder político en su persona, en su *cuerpo*; su grandeza, que de este modo debe *renovarse* incesantemente; y finalmente un último punto, muy importante, del que hasta ahora no se ha hablado: el sentimiento de *catástrofe* que conlleva, un estado de peligro para el orden del mundo, derivado justamente de esa atracción y rápidamente en aumento.»[345] Como se ve, muchos de los temas que Canetti había articulado pacientemente en su gran obra reaparecen concentrados, y en un grado de enorme intensidad, en las vicisitudes de Schreber, si las consideramos bajo la perspectiva del poder. Y Canetti será sin duda el último en soltar la presa sobre ese tema, ya que prosigue su relato-meditación en esta línea, evitando cualquier posible distracción; semejante en esto a Freud, que había tratado con igual y opuesta parcialidad el texto de Schreber. El procedimiento de Canetti le permite alcanzar aquí algunas de sus más importantes conclusiones aforísticas: «La tendencia más profunda de cualquier *poderoso* "ideal" es la de ser el último en seguir con vida»; [346] «Nadie tiene una mirada más aguda para reconocer las cualidades de la masa que el paranoico o el poderoso, que —como ahora tal vez ya se querrá admitir— son lo mismo en el fondo»;[347] «La paranoia es, en sentido literal, una *enfermedad del poder*.»[348] Y al término de la primera parte del tratado de Canetti aparece la imagen de Hitler y del nazismo, como puesta en práctica, «en una versión más tosca y menos "educada"»[349], del delirio de Schreber.

En la segunda parte, fijada ya la relación indisoluble entre paranoia y poder, Canetti aborda una especie de cuadro descriptivo del paranoico, siempre visto a través de Schreber. La agudeza del análisis es aquí portentosa, y se mueve desde su inicio en direcciones totalmente diversas de las de Freud: «Se ha intentado reducir este caso concreto, y la paranoia en general, a una reprimida predisposición homosexual. Difícil concebir un error mayor. *Todo* puede convertirse

en *pretexto* de una paranoia; lo esencial es, en cambio, la *estructura* y la *población* del delirio.»[350] En el análisis de dicha estructura reaparecen, por contraste, muchos temas ya tratados por Canetti: el acento cae aquí sobre la rigidez, la petrificación del mundo paranoico en oposición con el mundo de la metamorfosis, al que Canetti ha dedicado una bellísima sección en su libro. En Schreber esta rigidez se manifiesta sobre todo en la «manía de la *casualidad*»[351]y en la obsesión verbal. Sobre este punto Canetti llega a alguna de sus formalizaciones más afortunadas: «Puede que la tendencia más extrema de la paranoia sea la de aferrar completamente el mundo por medio de las *palabras*, como si el lenguaje fuera un puño y el mundo estuviera encerrado en él.»[352] Llegado a la cerca de esta segunda sección, Canetti recupera con mayor claridad aún el tema de la relación paranoia-poder: «También aquí el paranoico demuestra ser la precisa reproducción del poderoso. La diferencia entre ellos reside únicamente en la posición que tienen en el mundo exterior. En su estructura interna son lo mismo... No se podrá rechazar la suposición de que detrás de cada paranoia, como detrás de cada poder, se oculta la misma tendencia: el deseo de barrer a los demás para ser el único; o bien, en la forma más suave y más frecuentemente admitida, el deseo de servirse de los demás para volverse el único con su ayuda.»[353]

El letargo del psicoanálisis en relación con Schreber se rompe, gradual y lentamente, a partir del final de la Segunda Guerra Mundial. En los años precedentes bien poco hay por señalar, a excepción de dos artículos de W. Spring y R. Knight, que son de 1939-1940.[354] En el Apéndice a una conferencia leída en 1946 en la British Psycho-Analytical Society, Melanie Klein se refiere al análisis del caso Schreber afirmando que «contiene una masa de material importante para mi tema», [355] que resulta ser una rápido examen de la «posición paranoide-esquizoide» en relación con varios procesos del *splitting*. Entre las diferentes citas de Schreber en el ensayo de Freud, la Klein retiene especialmente las relativas a la *división* de las almas (por ejemplo, de la de Flechsig), proceso entendido por ella como «proyección del sentimiento, en Schreber, de que su Yo estaba escindido»[356] Sobre éste y otros puntos, la Klein sugiere correcciones y ampliaciones de la teoría de Freud, para concluir que, de todos modos, «el enfoque de Freud a los problemas de la esquizofrenia y de la paranoia ha revelado ser de fundamental importancia. Su ensayo sobre Schreber... ha abierto la posibilidad de entender las psicosis y los procesos que las sostienen»[357] A partir de 1949, el psicoanalista americano Maurits Katan publica varios artículos breves sobre Schreber,[358] refundidos después en el complejo análisis de 1959[359] Estas contribuciones establecen casi un modelo de texto que se

repetirá frecuentemente hasta hoy: prudente variación sobre los temas del ensayo de Freud, extrapolación de algún detalle de las *Memorias* para darles una nueva importancia, pero sin poner jamás en duda los fundamentos del análisis freudiano ni llevarlo a más graves consecuencias. A este tipo de textos pertenecen, obviamente con diversas e incluso notables posiciones, los artículos de A. C. Carr, R. Waelder, J. Nydes, P. M. Kitay, R. B. White, H. F. Searles.[360] Estos dos últimos autores se dedican sobre todo a observar la importancia, en Schreber, *también* del complejo materno, tema que ha sido retomado después en un interesante artículo de R. Stoller, que trata en general del problema de la bisexualidad en Freud. [361] La señal más evidente del renovado interés del psicoanálisis oficial por el caso Schreber se produjo en 1962, cuando se celebró en Atlantic City un *Symposium on «Reinterpretations of the Schreber Case: Freud's Theory of Paranoia».*

Hasta 1955 las discusiones sobre el caso Schreber quedaban casi siempre limitadas al texto de Freud, por no existir una nueva edición, ni en alemán ni en otra lengua, de las *Memorias*. Por ello fue extremadamente útil, y auténtica obra de pioneros, la publicación, en aquel año, de una traducción inglesa ampliamente comentada, a cargo de Ida Macalpine y R. A. Hunter.[362] En la Introducción los dos autores presentan en primer lugar un esbozo de la historia del caso Schreber y del concepto de paranoia en la evolución de la psiquiatría, revelando las muchas y curiosas oscilaciones e incertidumbres que lo han caracterizado desde el principio. A esta utilísima Introducción histórica corresponde, al final del volumen, una Discusión teórica en la que los autores denuncian con audaz sinceridad la insuficiencia de la teoría freudiana. Sin embargo, la teoría alternativa que los dos autores proponen es de una debilidad extrema, y como tal ha sido objeto de cruel burla por parte de Lacan.[363] Para la Macalpine y Hunter, el elemento decisivo en la paranoia de Schreber serían sus «fantasías de procreación pregenitales»,[364] provocadas por su deseo frustrado de tener hijos. Se desplaza así, sin demasiado fruto, todo el eje de la interpretación freudiana. En especial, la ejemplificación mitológica y antropológica a que recurren los autores es más bien pobre y casual, sobre todo si se compara con las inmensas aperturas hacia estas perspectivas que ofrecen las *Memorias* de Schreber.

A partir de 1950 comienzan a aparecer artículos que presentan nuevos materiales sobre la vida de Schreber y sobre su familia, en cumplimiento de un deseo expresado por Freud cuarenta años antes. Las primeras investigaciones en esta dirección son de Niederland y de Baumeyer,[365] quienes desde el principio proponen datos de grandísimo interés, que se han convertido en la base de todos los estudios de Schreber en su contexto familiar. Emerge, en especial, de

estos artículos la figura del padre, D. G. M. Schreber, pedagogo iluminado y torturador, que tuvo durante todo el siglo XIX, y de manera soterrada hasta hoy, una enorme influencia en Alemania como propugnador del higienismo, de la gimnasia y de una educación estrictamente moralista. Durante largos años, la obra más documentada sobre él fue la tesis de un joven nazi, Alfons Ritter, venerador de Schreber padre, que inscribía *in limine* este apotegma a su trabajo: «El camino hacia la renovación de la esencia alemana y la fuerza alemana conduce necesariamente a la profesión de fe en la sangre y en la tierra.»[366] D. G. M. Schreber se le antojaba precisamente, con cierta razón, un precursor de dicha «renovación».

Las investigaciones de Niederland y de Baumeyer han conseguido explicar algunos detalles hasta ahora misteriosos de las *Memorias* de Schreber, relacionándolos con hechos de su vida. Baumeyer, después, descubrió, en la clínica de Arnsdorf, de la que fue director entre 1946 y 1949, algunas fichas clínicas referentes a Schreber que habían pertenecido al archivo del instituto mental de Sonnenstein. El resto de estos documentos pueden encontrarse ahora en la última edición alemana de las *Memorias* de Schreber, acompañado de un comentario de Baumeyer.[367] Estos documentos son importantes, entre otras cosas, porque refieren varias afirmaciones de Schreber que no se encuentran en las *Memorias*, y entre ellas la famosa frase: «El sol es una puta», a la que Lacan ha dedicado un sutil comentario.[368] Rescatada del olvido, con sorprendentes resultados, la figura del padre de Schreber, la investigación ha avanzado hacia las generaciones precedentes de esta notable familia de científicos y de juristas: un excelente artículo publicado en «Scilicet» documenta la recurrencia, en variadas formas, de determinadas obsesiones moralistas en los antepasados del presidente, como para iluminar violentamente un *karma* sin duda agobiante.[369] Finalmente la obra más brillante, que en cierto modo establece el balance de las primeras investigaciones sobre la familia de Schreber, es el libro de Schatzman,[370] caracterizado por una generosa defensa, a la manera de Laing, de los derechos al delirio del presidente en relación con las vejaciones sufridas en la infancia; vejaciones que Schatzman reencuentra *transformadas* en varios pasajes de las *Memorias* de Schreber. Y no me parece dudoso, por ejemplo, que algunos «milagros» contados por el presidente correspondan perfectamente a ciertas máquinas de tortura ortopédicas inventadas por su padre. Pero hay que insistir otra vez en que el presidente escapa a cualquier reducción: los detalles de las *Memorias* reconducibles a la terrible relación con el padre sólo son una cierta zona de su delirio, que después sigue desarrollándose y proliferando en otras direcciones, sobre las que bien poco se ha dicho hasta el momento. Es curioso, además, que a las numerosas investigaciones

sobre D. G. M. Schreber no haya correspondido un interés igual por lo que se refiere a la figura histórica de Flechsig, que podría reservar no menores sorpresas. Sólo un artículo de Niederland trata algunos puntos de la relación real entre Schreber y Flechsig.[371] ¿Será acaso porque el padre Freud no estimuló, en su ensayo, a investigar sobre la vida y las obras de su colega Flechsig?

La lectura de Schreber en Francia va ligada sobre todo al nombre de Lacan, que ya en 1955-1956 había dedicado un seminario al caso Schreber. En 1959, en el número 4 de «Psychanalyse», aparecía su largo ensayo *D'une question préliminaire* a *tout traitement possible de la psy chose*, donde se reconsidera gran parte del material del seminario anterior. Dedicado, con macabra solemnidad, al *genius loci* del hospital psiquiátrico de Sainte- Anne, este ensayo representa un hito en la obra de Lacan, y es el único, en el ámbito psicoanalítico, que se enfrenta radicalmente con el de Freud. Las cuestiones que en él se plantean son obviar mente muy intrincadas y nos alejarían demasiado de la figura del presidente. Así que me limitaré a destacar unos cuantos puntos de un tortuoso recorrido. «Medio siglo de freudismo aplicado a la psicosis permite aún reconsiderar este problema; en otras palabras, reducirlo al *statu quo ante»:* [372] con esta brutal y largamente esperada declaración de fracaso, mucho más significativa en boca de un psicoanalista que se había dado a conocer muchos años antes con una tesis titulada *De la psychose paranoiaque dans ses rapports avec la personnalité*, abre Lacan su discurso; y ya pocas líneas después, refiriéndose la «larga cocción de la ciencia en la Escuela» y al «hedor a grasa quemada» que despide la «práctica secular de la preparación de los cerebros»,[373] nos introduce triunfalmente en el nivel schreberiano, cosa que los psicoanalistas anteriores habían evitado hacer. Aparte de eso, Lacan parece movido —como ya Freud, que había reconocido incluso en un pasaje de las *Memorias* una anticipación fantasmática de la teoría de la libido—[374] por una justificada admiración por el presidente, que va acompañada de un furioso desprecio por sus lectores después de Freud (y la destinataria de tales furores es, sobre todo, «Mme Macalpine», separada al efecto, y de manera un tanto *canaille*, de R. A. Hunter). En cuanto a Freud («Vers Freud», «Avec Freud» se titulan las secciones primera y tercera del ensayo), Lacan relee aquí en filigrana algunos de sus textos fundamentales, que lo guían en muchas direcciones centrífugas antes de hacerlo volver «¿u *cote de Schreber*» (sección cuarta), y no sin haber dejado caer con desenvoltura una frase significativa del desplazamiento teórico que se está operando: «La homosexualidad, supuesta determinante de la psicosis paranoica, es exactamente un síntoma articulado en su proceso.»[375] Y son sobre todo dos las presas categoriales que Lacan

cobrará en su incursión: la *Verwerfung* = *forclusion* (rechazo) y el Nombre-del-Padre, que representa al padre simbólico de *Totem und Tabu*, la Ley, el Padre Muerto. La conjunción de estas categorías se encontrará finalmente en la más densa formulación que Lacan haya dado del mecanismo de la psicosis: «Para que la psicosis se desencadene, es preciso que el Nombre-del-Padre, *verworfen, Jarcios* —esto es, jamás llegado al lugar del Otro—, sea llamado a él en oposición simbólica al sujeto. Es la ausencia del Nombre-del-Padre en tal lugar lo que, a través del agujero que abre en el significado, inicia la cascada de modificarse del significante de la que procede el desastre crecíente del imaginario, hasta que no se alcance aquel nivel en el que significante y significado se estabilizan en la metáfora delirante.»[376]

Derivados en mayor o menor medida de la lectura de Lacan son diversos los ensayos y alusiones sobre Schreber que han ido apareciendo en Francia después de la publicación de los *Écrits*, en especial los de G. Rosolato, O. Mannoni, M. Mannoni.[377] Una aclimatación de Lacan (y, en el fondo, de Derrida) en Alemania a través de Schreber aparece en la extensa Introducción de S. M. Weber a la edición Ullstein de las *Memorias.*[378] Quiero referirme finalmente a dos libros nacidos del mismo clima, que no sólo son importantes en sí, sino también significativos de un cierto cambio de perspectiva en relación con el presidente, quien se presenta ahora con frecuencia como estandarte de un discurso que amenaza constantemente con abrirse: el *Anti-Oedipe* de Deleuze y Guattari y *System and Structure* de Anthony Wilden. En la fascinante estructura pseudodelirante y criptouniversitaria del *Anti- Oedipe*, el nombre del presidente brilla varias veces, invocado junto a los de Artaud, Lewis Carroll y Beckett entre los santos protectores de la revuelta contra el triángulo edípico. Aun sin llegar a análisis detallados de las *Memorias* de Schreber, Deleuze y Guattari pretenden sobre todo sustraer su lectura a la coacción freudiana, y plantean de hecho una grave pregunta retórica contra ella: «¿Cómo atreverse a reducir al tema paterno un delirio tan rico, tan diferenciado, tan “divino” como el delirio del presidente?»[379] En efecto, si Freud ha sentido la necesidad de excusarse, en su ensayo sobre Schreber, por la monotonía de las interpretaciones psicoanalíticas, derivada de una supuesta monotonía de la sexualidad,[380] es porque también él se ha dado cuenta, en este caso, de la desproporción entre el material a interpretar y el resultado de la interpretación: «Del enorme contenido político, social e histórico del delirio de Schreber *no queda una sola palabra*, como si la libido no se ocupara de esas cosas. Únicos en ser invocados son un argumento sexual, que consiste en operar la fusión de la sexualidad y del complejo familiar, y un argumento mitológico, que consiste en

plantear la adecuación de las fuerzas productivas del inconsciente y de las “fuerzas edificadoras de los mitos y de las religiones”.» [381] Pero si en el *Anti-Oedipe* aparece clara la función del personaje Schreber, como reivindicación permanente contra toda la historia del psicoanálisis y en cierto modo contra toda nuestra historia, permanece más bien en la vaguedad qué lectura de las *Memorias* nos propone Deleuze y Guattari, sobre todo si se piensa en sus intentos por fijar la distinción, siempre muy delicada, entre paranoicos (un poco demasiado parecidos a los Malos) y esquizofrénicos (un poco demasiado parecidos a los Buenos), en que sólo ocasionalmente analizan algunos pasajes de las *Memorias* del presidente.

Otra aclimatación crítica de Lacan y Derrida, además de Marx y de Fanón, en un contexto anglosajón marcado por Bate- son, Laing y MacKay, se encuentra en el ensayo de Anthony Wilden. También aquí las razones de Schreber pueden celebrar su victoria contra la razón del psicoanálisis, porque Wilden, después de haber examinado agudamente la interpretación de La- can, pasa a presentar al presidente como héroe cultural hostil al falocentrismo dominante; y, por lo mismo, sólo reconducible por equívoco a la homosexualidad reprimida propuesta por Freud. Después de haber observado que «el mérito principal de la interpretación de Freud no está tanto en su fidelidad al texto, como en su sencillez *estética»,*[382] después de haber criticado también la posición de Lacan, también falocéntrica aunque de manera diferente, Wilden acomete al análisis de lo que Schreber, en sus *Memorias*, tiende a «metacomunicar sobre la ideología maniquea de su cultura, sin ser plenamente capaz de definir tal metacomunicación».[383] Dicha parcial incapacidad no impide, sin embargo, reconocer a Wilden que, en tanto que «filósofo social» y «psicólogo-filósofo», [384] Schreber ofrece una interpretación de sí mismo que «trasciende el prejuicio “homosexual”, del tipo *aut- aut*, de Freud, el prejuicio “lingüístico” digitalizado por Lacan y la teoría opositiva de la Macalpine y de Hunter sobre la “identidad sexual”».[385] Para Wilden, el punto decisivo en la visión de Schreber es el deseo de emasculación —en tanto que transformación en mujer—, que no debería ser relacionado, sin embargo, con la homosexualidad y el terror de la castración, sino con el lúcido deseo de *recuperar el cuerpo*, de reconquistar la condición de la voluptuosidad, abandonando la jaula de dicotomías obsesivas que gobiernan nuestra sociedad. En este sentido, escribe Wilden: «Schreber merece ocupar un puesto entre los grandes místicos y los grandes filósofos del socialismo utópico.»[386] Y con tan generoso reconocimiento póstumo de las cualidades del presidente cierro este rápido viaje por la psiquis del siglo XX.[387]

DÉESSES ENTRETENUES

I

ROCA

AVIS aux non-communistes: tout est commun, mime Dieu.

Baudelaire

(Me encontraba aún, después de un largo y sinuoso vagar, en el parque de Sonnenstein, bajo un toldo verde de follaje que se iba haciendo cada vez más transparente. Una hendidura dentada se abrió de pronto en él, y se me apareció, no muy lejos, la fortaleza de Konigstein: si la Piedra del Sol también es —¿cómo dudarlo?— la Piedra del Rey, el Presidente había cedido discretamente el lugar, de momento, a Frank Wedekind. Este, recluido en la fortaleza por un delito de lesa majestad consumado en canciones de cabaret, estaba escribiendo, en los primeros meses del año 1900, la segunda y definitiva versión de *Mine-Haha*. La vegetación se iba abriendo cada vez más ante mí y, como en un improvisado salón, me hallé frente a una mesita y una silla, ambas de piedra. Sobre la mesa había un sobre cerrado con lacre rojo, en el que reconocí el águila alquímica del Presidente. Era una carta suya de instrucciones:

«Querido amigo:

»He creído oportuno ausentarme por un breve período del Parque y dejarlo a Su disposición a cambio de un apéndice gloso— tcológico acerca de la verdadera condición social de mis muchachas, las niñas-pájaro, por el que siento mucho interés. Un intendente de mi Casa, y presentador de mi Circo, Frank Wedekind, vigila con largos binóculos desde lo alto de la roca todo Cuanto ocurre en el Parque..., y los dirige también a veces hacia el firmamento, que hormiguea de gusanos. Ya ha tomado nota de muchas cosas. Es de confianza. Le aconsejo que consulte atentamente sus impecables libros de cuentas. Es preciso que los nexos

económicos, a este respecto, alcancen su justa y luminiscente oscuridad, que sólo un riguroso análisis paralógico puede liberar de esas regiones de la naturaleza y del espíritu que son por sí mismas turbias y arbitrarias.

»Su insistencia en mantener relaciones conmigo más allá de la sabia medida de dos libros probablemente le perjudicará desde el punto de vista científico, pero me atrevo a susurrarle que ya tenía

Usted muy poca cosa que esperar.

Suyo,
D. P. Schreber».)

La vida en la roca de Konigstein había resultado ser singularmente placentera. Los prisioneros eran tratados como oficiales en una guarnición fronteriza: cigarros y alcohol, lecturas mientras el viento serpentea alrededor de los muros, baten las puertas y chirrían las ventanas. Algo de paradisíaco en el aire, el recuerdo del castillo de Lenzburg, casi superado por la espesura de los árboles, tierra franca de los juegos peligrosos y de los descaros infantiles, donde Wedekind ya había absorbido muchos de los fantasmas de su obra, que luego se desarrollaría desde los folletines publicitarios para el caldo Maggi hasta los toscos dramas mitológicos de sus últimos años. Entre uno y otro extremo, había tocado casi todos los puntos sensibles de la época, persiguiendo durante mucho tiempo la trama de sus nervios. Sus palabras circulaban tercas entre el sexo y el dinero, la prensa y el circo, el embrollo y el cuerpo, siempre a la espera del oficial del juzgado.

Una primera redacción de *Mine-Haha*, hoy perdida, es de julio-octubre de 1895. La segunda y definitiva fue escrita en la fortaleza de Konigstein, en septiembre de 1899-marzo de 1900. En aquellos meses Wedekind reelaboró también el manuscrito del *Marquis von Keith*. «En realidad mis ojos miran solamente ahora hacia aquella región donde el cruce entre filósofo y cuatrero es apreciado en su justo valor»; «La gente nunca sabe si debe vigilarme o si, por el contrario, soy yo quien tiene la función de vigilarla»; «No puedo hacer nada en contra de mi insaciabilidad» dice el Marqués, único posible compañero de Lulu. *Mine-Haha* fue publicado en «Die Insel», II, 3, en 1901. En 1903 aparecía en la Pequeña Biblioteca del editor Langen, a quien se debían muchas de las desventuras financieras y legales de Wedekind, con el añadido del Prólogo, del cuarto capítulo, de la Apostilla; y de la indicación: «De las cartas de Helene Engel, a cargo de Frank Wedekind.»

El Marquis von Keith tenía las «manos coloradas y toscas de un clown», por lo que Wedekind ocultaba las suyas en gélidos guantes. Cuando aparecía, su figura creaba inmediatamente turbulencia y nerviosismo, por lo que en sus años maduros su porte era distante y formal. Brecht lo contemplaba admirado: «Estaba allí, feo, brutal, peligroso, con sus cortos cabellos rojos, las manos en los bolsillos de los pantalones, y uno sentía: a ése ni el diablo se lo lleva» (1918, en

Gesammelte Werke, vol. VII, p. 3).

Al inicio: visita de las gaviotas al castillo de Lenzburg, el *Senatus poéticas* de los colegiales, la epidemia de los suicidios, Franklin-Frank Wedekind, así llamado en homenaje al sórdido ahorrador y héroe de la libertad, lee a los compañeros coplas heinianas, las imágenes femeninas que vampirizan la médula son inmoladas en el desván: La *Venus* de Palma el Viejo, pero también la *Leda* de Makart, la *Galatea* de Lossow, el *Ada* de J. van Beers, sustraída de un cajón secreto del padre, y en el fondo las sombras protectoras de una «tía filosófica» y de una «tía erótica». Abandonada la casa paterna, encuentra en Zurich dos cosas que ya no lo abandonarán jamás: la palabra escrita por dinero, «papelillos filantrópicos para hacer ganar dinero» en la empresa Julius Maggi; y el circo Herzog: «Cada vez que pongo los pies debajo de la alta lona, airosa y ligera, me siento traspasado por un auténtico escalofrío de voluptuosidad. Es el aire de fiesta que me envuelve; es algo suntuoso, grande, y a la vez, a su modo, inefablemente infantil.» (Estamos en Zurich, en 1888: aún queda lejos la velada del 7 de febrero de 1920 en París, cuando una deliciosa intriga mundana se disolvió delante de la puerta de los Fratellini *—«on se rendait dans leur loge comme dans celle d'une danseuse»—*, mientras el conde Anne d'Orgel saludaba cordialmente al joven François de Séryeuse, sumiendo así en la desolación a su amigo Paul Robin, impenitente *cachottier: til y avait la des épaves grandioses, des objets dépouillés de leur signification premiare, et qui, chez ces clowns, en prenaient une bien plus haute*». Todo el período heroico de la modernidad se apagaba dulcemente en aquel momento.) En Munich, la obligatoria *bohéme* de aquellos años, que preocupaba mucho a la casera: el imperativo más difundido era entonces el *sich ausleben*, vivir hasta las heces, y lo proclamaban en su mayoría exangües y pésimos poetas. Pero Wedekind estaba dominado por una precisa inclinación por lo bajo y ya perfeccionaba su excepcional capacidad de bajar lúcidamente a las cloacas. Entre los hombres, le interesaban sobre todo estas categorías: el especulador, el plagiario, el funámbulo, el jugador, el alcahuete, el estafador, el periodista, el comedor de fuego, el colegial escapado de casa. Entre las mujeres: la puta, la *grisette*, la hetaira; tres categorías entre las cuales se intentaba desesperadamente entonces establecer una distinción rigurosa. En París, entre 1891 y 1895, va al Cirque d'Hiver, al Cirque d'Été, al Nouveau Cirque, al Jardin de Paris, al Casino de Paris, al Hippodrome, al Eldorado, al Elysée Montmartre. Lo acompañan Rachel, Léontine, *artiste lyrique*, Kadudja, de Alejandría de Egipto, Henriette, «*mourant sans regrets, a l'age de 26 ans et n'ayant jamais vécu*», Marie Louise, morfinómana, Alice, Madame Fernande, Germaine, Madeleine, Raymonde, Lucie.

Encuentra al legendario Rudinoff, nómada capaz de cualquier oficio, siempre que sea provisional y poco respetable, conocido en todos los circos y cabarets de la época. Sirve de secretario a Willi Grétor, aventurero fantasioso, falsario y provocador cultural por dinero y por el placer de tramar situaciones complicadas. Entre estos personajes, plantas exóticas de su Corte, resuena por primera vez el saxofón criminal de Lulú.

Paradoja de *Mine-Haha'*. es el único texto perfecto de Wedekind, pero carece de todas sus virtudes peculiares: las estridencias, la sapiente degradación, el marionetismo furibundo, el natural fondo grotesco. Todas estas virtudes yacen en el fondo del estanque, en el parque, carcasas gigantescas, vegetación abisal que nutre con sus jugos las aguas: en la superficie, apenas se encrespan unas pequeñas olas en una risa transparente y elusiva.

De la paradoja de *Mine-Haha* procede una relación equívoca u ocultamente fértil de Wedekind con su texto. El parque de las chiquillas aparece por primera vez en el *Sonnenspektrum*, «idilio» en forma de comedia, que Wedekind trabajó hasta el verano de 1894, dejándolo inacabado. El parque es aquí el parque de un burdel. Las muchachas que lo habitan se llaman Melitta, Kadudja, Elise, Franziska —finalmente Minehaha— y son claro anticipo, aunque en distinta órbita de estilo y de significados, de las muchachas educadas en el parque de *Mine-Haha*. Las vigila una perspicaz Madame, que se lanza a expresivos soliloquios sobre el funcionamiento de la casa —«Con mis huéspedes asumo la responsabilidad de hacer de manera que salgan de aquí restaurados en alma y cuerpo y que vuelvan cuanto antes y lo más a menudo posible»— y no tiene nada que ver con la misteriosa discreción de las maestras del cuerpo de Hidalla y de sus compañeras. La educación de las muchachas, en todo caso, ocupó la mente de Wedekind durante muchos años: a lo largo de más de veinte se pueden reconstruir las huellas de un grandioso proyecto, oscilante entre novela y drama utópico, del que *Mine-Haha* habría sido un fragmento. En forma de novela debía llevar el título *Hidalla oder Das Leben einer Schneiderin* («Hidalla o La vida de una modista»); en forma dramático-utópica, *Die grosse Liebe* («El gran amor»).

No es posible ofrecer un análisis detallado de los apuntes para *Die grosse Liebe*, contenidos en los cuadernos 38-42 conservados en el Wedekind-Archiv, porque todavía no han sido editados. Sin embargo, su carácter global está claro: Wedekind iba desarrollando una «utopía de la vida en el parque», en la que *Mina-Haha* habría significado la fase de la educación de las muchachas desde el nacimiento a la

pubertad. Un eco de tal utopía aparece en el tratado secreto del «gigante enano» Karl Hetmann, protagonista de *Hidalla*, que se titula *Hidalla* o *La moral de la belleza*. Debían seguir las partes dedicadas a los ritos eróticos y sacrificiales de la primavera y del otoño y a la educación de los muchachos. Una aura sacra vagamente ridícula, que recuerda la de los mitos redescubiertos por aquellos años en los techos de los teatros de ópera, aletea en el proyecto. Se habla ahora de «muchachos divinos» y «muchachas divinas», y el parque se ha ampliado a espacio de una teocracia basada en la «muerte voluptuosa», la inmolación de muchachos y muchachas como punto supremo del recorrido erótico. Los muchachos, a decir verdad, no parecen del todo contentos: los más guapos son puestos a disposición de las señoras distinguidas de cualquier edad que los deseen, como prostitutos sagrados... y, al cabo de algunos años, extenuados por su trabajo, «sólo se sienten atraídos por las cosas del espíritu»: es la prueba del fracaso de la utopía y señal de la ambivalencia de Wedekind hacia este sueño espartano-babilónico. Se diría casi que Wedekind quiere tantear todos los caminos errados antes de reconocer que ya tiene trazado el único camino justo, el de *Mine-Haha*. Todos los fragmentos de *Die grosse Liebe* están inexorablemente ligados a la época y a sus ansiedades: la forma es torpe, y en el fondo se advierte la intensa necesidad de descubrir las fábulas africanas transmitidas por Leo Frobenius y las descripciones de los ritos aztecas redactadas por Bernardino de Sahagún. La idea del sacrificio se liberaría entonces del inevitable *décor* de Bócklin y de Makart, y después de algún último revoloteo caerían las pequeñas túnicas prefiguradoras de Isadora Duncan que cubrían el corazón flameante del hecho: «La exactitud, la realidad, es el sacrificio» (Maitrayanl-Samhita, 1, 10, 11).

A la incertidumbre de Wedekind frente al cristal de *Mine- Haha* corresponde la firme y petulante ignorancia de los pocos críticos que se han ocupado de esta obra. Hasta el momento, el máximo homenaje a ese texto ha sido la sombra de febril nostalgia que pasaba por la mirada de Adorno cuando lo nombraba, tal vez la misma que alienta en sus palabras sobre Albertine adormilada. Pero sobre *Mine-Haha* ni siquiera él publicó nada, aunque muchas veces tuvo que soñar el paraíso de las niñas. Arthur Kutscher, autor de la imponente monografía oficial sobre Wedekind —tres volúmenes que siguen siendo indispensables por tantos detalles—, ha dedicado en cambio a *Mine-Haha* una página extremadamente útil para medir los patafísicos abismos a donde la luz falaz de la literatura puede arrojar a los probos estudiosos: «La obra *[Mine-Haha]*, tal como la conocemos, nos produce una impresión de extrema extravagancia y de notable vacuidad. El elemento artístico-formal es irrelevante, si no se quiere dar su peso al

lenguaje como tal. Tampoco nos encontramos, como con el *Sonnenspektrum*, con una imagen ideal de la alegría de los sentidos, que extrae sus deslumbrantes colores de la nostalgia y de la irrealidad. Aquí prevalece el elemento de contenido, que nos ofrece la formulación cerrada de un sistema, un método educativo que excluye totalmente el espíritu y pone el acento únicamente en el cuerpo. Es cierto que, como imagen de un sueño de deseo, ajeno al problema de su posible o imposible realización, este texto presenta, en exageración poética, elementos notables desde el punto de vista higiénico, moral y estético. Jacques Dalcroze se sintió estimulado por él cuando fundó su escuela de educación rítmica en Hellerau. El propio Wedekind practicaba el nudismo y la gimnasia. En su estudio se encontraban hasta el final una esfera de madera de medio metro de diámetro y un gran tambor con ayuda de los cuales se dedicaba, junto con la mujer y las hijas, a ejercicios de equilibrismo y de carrera. Pero todo esto no basta para hacer comprensible su interés por esa obra y resolver sus muchos enigmas» (*Frank Wedekind. Sein Leben und sein Werk*, vol. II, Munich, 1927, pp. 130-31).

Los comentarios adecuados a *Mine-Haha* no hablan de gimnasia rítmica ni de higiene. Deposité una lista provisional de esos escritos delante de la alta verja de hierro, con el borde superior dorado, que introducía al parque. Decía así:

Marx, *El capital*
Marx, *Grundrisse*
Marx, *Por la crítica de la economía política*
Klossowski, *La monnaie vivante*
Mauss, *Essai sur le don*
Elwin, *The Muría and their Ghotul*
Baudelaire, *Fusées*
Baudelaire, *Mon coeur mis a nu*
Benjamin, *Zentralpark*

II

PARQUE

«El saber consiste en formar colecciones de singularidades evocadoras. El jardín del rey o su parque de caza deben contener todas las curiosidades animales y vegetales del universo. Pero las que ningún ojeador ha sabido encontrar están también allí realmente: esculpidas o dibujadas. Las colecciones tienden a ser completas, sobre todo de monstruosidades, porque no se colecciona tanto por conocer como por poder, y las colecciones más eficaces no están hechas de realidad, sino de emblemas» (M. Granet, *La pensée chinoise*, París,

1934, p. 332).

«Entonces el emperador edificó el palacio de *Kientchang*; sus dimensiones eran tales que contaba con mil puertas exteriores y diez mil puertecillas interiores; la sala anterior superaba en altura la del palacio de *Wei-yang*. Al este se hallaba la “Puerta del fénix”, con más de doscientos pies de altura. Al oeste, en medio del vial, estaba el “Parque del Tigre”, que se extendía por varias decenas de *li*. Al norte, [el emperador] hizo excavar un gran estanque en cuyo centro se alzaba la “Terraza mojada de agua”, de más de doscientos pies de altura; llamó [al estanque] *T'ai-ye*. En el estanque se hallaban las islas *P’ong-lai, Fang-tchang, Yngtcheou* y *Hou-leang*, las imitaciones de lo que está en el mar, montañas santas, tortugas, peces, etc. Al sur estaban la “Sala de jade”, la “Puerta de la forma del anillo de jade”, el “Gran Pájaro”, etc. Después [el emperador] hizo levantar la «Terraza de los dioses» y la “Torre de la barrera del pozo”, que medía cinco pies; un camino, por el que podía pasar el carro del emperador, unía estos edificios entre sí» (*Les mémoires historiques de Se-ma Ts’ien*, a cargo de E. Chavannes, cap. XXVIII).

«*... unde multis accessionibus tale Theatrum augeri possit, et tota rerum universitas in unam domum compacta spectatoribus exhiben*» (Morhofius, *Polyhistor*, Lübeck, 1747, p. 348).

Desde los tiempos en que el parque era Paraíso, los poderes fluidos y fugaces de la naturaleza se condensan ahí en simulacros: nombres —en tanto no se ofuscó la *lengua adánica*—, estatuas de piedra para el Hijo del Cielo, árbol de turquesas semejante a una palmera para los ojos atónitos de Rúzbehán, cocodrilos disecados colgados del techo, cabezas decapitadas, erizos y pangolines, sumergidos en el aire inmóvil del *musaeum clausum* cuando los fastos fúnebres del siglo XVII impusieron que la naturaleza se retrayera en *bibliotheca abscondita*. Mientras la tabes del *nihil* acababa de roer las imágenes, afinándolas en máscaras de pergamino a adaptar a las circunstancias, según los feroces dictados del cardenal Mazzarino, los jardines se llenaban de ruinas artificiales, pabellones moros, chinos y góticos se enfrentaban entre los matorrales, para significar la imperiosa transformación de la Historia en escombro y juguete. Y, finalmente, los buenos ciudadanos quisieron que la Naturaleza fuera huésped de su Ciudad: dispusieron bancos, fuentes y senderos; y consideraron después que era útil colocar allí, en jaulas adecuadas, ejemplares de los animales. En un tiempo, el parque reproducía la naturaleza a escala reducida; ahora,

en cambio, toda la naturaleza es ya en sí misma un parque, que la sociedad rodea por los cuatro costados. Así pues, si la historia visible llega al picnic y a la desolación festiva, la historia invisible del parque se exalta dentro de los muros de *Mine-Haha*, donde los jirones de las formas presentes y pasadas están prendidos en una sola telaraña: Edén, zoo, colegio, burdel, jardín-de-los-bulbos floridos de Indra, recinto de esclavas sagradas, cuadra, recorrido iniciático, almacén de mercancías.

¿Dónde nos hallamos? En un lugar que excluye los contactos con el mundo circundante, las paredes son infranqueables, el exterior no existe. Quien vive en el parque no puede tener idea de otra vida, quien está fuera del parque sólo puede contemplarlo, ignorante, como un corazón sellado. Pero hay dos momentos en los que este lugar excluido se abre ocasionalmente a la circulación con la sociedad: al acoger a las niñas en pañales, que, naturalmente, después no se acuerdan de cómo fueron metidas en el parque; y al devolverlas al exterior, a través del espectáculo y finalmente por la salida del edificio ciego del teatro al mundo exterior. Y de ese mundo afluye, a través de las recaudaciones del teatro, el dinero para el mantenimiento de la vida diseminada en las casas de una planta del parque, cubiertas de enredaderas. En ese recinto, como en una gran redoma alquímica, se produce una transformación: la materia prima de las niñas se convierte, a través de la educación, en una materia diferente. ¿Cuál? ¿Para qué?

La robinsonade es la ficción clásica de la economía política. Son de imaginar los problemas que se le plantean al *homo oeconomicus* Robinsón, las opciones de producción, división del trabajo, utilización de las técnicas que se le ofrecen en la isla. Alrededor tiene el gran mar, sociedad fluida que lo contempla mientras actúa en solitario. Como máximo, frente a él aparecerá su sombra salvaje. Pero, paradójicamente, la imagen primitiva de la actividad económica la presenta como una acción solitaria. Propongo aquí una nueva ficción, ya no extraída de las vislumbres del origen, sino de los fuegos frívolos del final: podríamos definirla, esta vez, como la ficción del parque de *Mine-Haha*. Dado un recinto cerrado y habitado por niñas y muchachas, entregadas a una sutil educación, costeada por la sociedad exterior al recinto, de la que nada sabemos, se tratará de reconstruir cómo y en función de qué esa desconocida sociedad de alrededor de la isla del parque permite su subsistencia, de la misma manera que la reconstrucción de la actividad de Robinsón debía permitirnos proyectar un modelo operativo sobre el mar de la sociedad que lo rodeaba.

Justo al comienzo de los *Grundrisse*, Marx ataca ásperamente las *robinsonades*, «imaginaciones carentes de fantasía», que sirven para hacer pasar como dato natural el producto extremo de una evolución histórica: en este caso, el individuo como entidad aislada. Su odio teológico por el *primum* le obligaba a la condena: pero, al añadir la observación de que tal «estupidez, que tenía un sentido y una razón para los hombres del siglo XVIII», se había reintroducido después «en un pleno centro de la economía más moderna» —y cita a Bastiat, Carey, Proudhon—, Marx daba por supuesto el reconocimiento por la fuerza de las imágenes al acecho detrás de la áspera prosa de los economistas. En realidad, él mismo sería el más prodigioso productor de fantasmas dentro del discurso económico, así que no sorprende que a continuación, en el *Capital*, haya aceptado, aunque fuera irónicamente, discutir las hipótesis de Robinsón. Y es reveladora la elección del lugar, delicadísimo, en que lo ha hecho: al final del primer capítulo del primer libro, como introducción a una serie de *robinsonader*, las otras están dedicadas al «tenebroso Medievo europeo», luego, después de una alusión a la primitiva comunidad «*naturwüchsig*», «natural y espontánea» (*fictio* siempre recurrente en el *Capital* y sin duda no menos extravagante e improbable que la isla de Robinsón), a la «familia patriarcal campesina» y a la «asociación de hombres libres». Todas estas hipótesis se contraponen al mundo de la producción de mercancías, porque en ellas —si bien en grados diversos e incluso por razones opuestas— «las relaciones sociales de los hombres con sus trabajos y con los productos de su trabajo» tienden a permanecer «simples y transparentes» (*Marx Engels Werke — MEW*, Berlín, 1956 sig., vol. XXIII, pp. 91-93). El *demonstrandum* había sido presentado por Marx al inicio del pasaje: «Todo el misticismo del mundo de las mercancías, toda la magia y los fantasmas que rodean de niebla los productos del trabajo resultantes de la producción de mercancías se disipan inmediatamente en cuanto nos refugiamos en otros modos de producción» (*ibid.*, p. 90). Así pues, existe una perversión específica en el mundo de las mercancías, que lo distingue de cualquier otra forma social: una perversión mística, como si, vaciado el cielo de sus fantasmas, éstos hubieran reaparecido todos, e ilesos, en las junturas de la circulación económica. Tan pronto como evoca la fantasmagoría de la mercancía, Marx se abandona a una proliferación de imágenes, aunque sin ofrecer una construcción cripto — mitológica adecuada para representar la totalidad de ese mundo, a menos que semejante construcción haya de verse en el inmenso y desbordante edificio inacabado del *Capital*. Años después, en cambio, aparecería un minúsculo y exactísimo emblema de ese mundo, una miniatura velada de esa luz opalescente que, dicen los libertinos, es

justamente un peculiar producto del «misticismo del mundo de las mercancías»: el parque de *Mine-Haha*.

Las muchachas del parque no pertenecen a ninguna familia, y menos que a nadie a sí mismas. Como los niños expósitos de la mitología, están consagrados a una misión; pero no heroica, de seres únicos. Al contrario, su educación las entregará a la permutación sin fin, a lo intercambiable, es decir, a la *equivalencia*..., a la gran práctica occidental de la sustitución, de la distancia, de la autoridad. Se convertirán en seres algebraicos y eróticos. Las muchachas del parque son una *propiedad social*, que la sociedad sacrifica a sí misma. Tras el velo de Isis de los muros, ios fantasmas de ese proceso de intercambio se vuelven cuerpos, y en concreto, cuerpos recién acuñados de mujer, mediante aquel mecanismo de inversión en que Marx encontraba a cada paso la *firma* del capitalismo, y que había definido como «personificación de las cosas y cosificación de las relaciones de producción» (*El capital, MEW*, vol. XXV, p. 838). Los cuerpos de las muchachas, a su vez, se volverán fantasmas, vendiéndose en el escenario del teatro. Que no sorprenda el aura iniciática: éstas son las evidentes ceremonias secretas de la más santurrona y subrepticia de las religiones: la «religión de la vida cotidiana» (*loe. cit.)*.

HIDALLA: Nosotras somos la moneda viva, nos había dicho, ¿recuerdas?, aquel hospitalario maestro nuestro eslavo-hugonote. Y nos reíamos a carcajadas al oír aquellas palabras pronunciadas con tanta gravedad litúrgica. Pero cuando yo también me vi con la fusta en la mano, y me tocó introducir en el escenario a las compañeras más jóvenes confiadas a mí; cuando me hube acostumbrado a mirar la indiferenciada oscuridad de la platea y a percibir su horrenda respiración, que cada vez nos sorbía y nos escupía, a nosotras, ágiles *épaves*, dispuestas cada noche a repetir, con siempre mayor fluidez, nuestra pantomima, sentí de pronto, como un pinchazo, la certidumbre de que éramos justamente el elemento en que todo se convertía: lo que llegaba al escenario de las tinieblas *extra muros* y retornaba a ellas relucientes en gotas de mercurio, que otros llaman monedas de oro.

Una inasible felicidad mora en el parque. De los botines amarillos y de las medias blancas, de los zapatos estrechamente abrochados, de las ligas verdosas, de los anchos sombreros de paja, de los ladrillos rojos cubiertos de viña virgen, de la lengua de Simba, serpenteante salamandra, de la sutil vara de Gertrud, de las ventanas iluminadas en la noche, donde se dibujan los vestidos blancos de las niñas, emana un hechizo que todavía subyuga a la narradora en el recuerdo y corrompe al lector hasta regiones a las que introducen *Madchen in Uniform y Olivia*, pero que no alcanzan. «Todas nosotras éramos felices, pero eso

era todo.» Una frase aparentemente inocua, que oculta los secretos del parque. ¿Aquella felicidad suspendida e irrazonable puede quizá ser obligada, impuesta por una maquinación que la separa químicamente de todo? Su fundamento es, sin duda, la ignorancia: del mundo, jamás visto; del sentido, de la función, de la sociedad..., todas ellas incógnitas oscuras. Nada pueden saber de ello las niñas, absortas en el ejercicio del propio cuerpo. «Hacer cosas de las que no sabemos qué son», así definió Adorno en Darmstadt «la forma actual de cualquier utopía artística», traduciendo en su *pathos* el escueto «*dire cela, sans savoir quoi*» de Beckett, que había puesto de epígrafe a su discurso *Vers une mu— sique informelle.*

Las muchachas del parque actúan precisamente de acuerdo con esa regla, tan incongruente, y tan irrenunciable para quien la haya encontrado. Ejercitándose, tatúan la fisiología de su cuerpo, la trasponen en fantasma. «La carne tiene su propio espíritu» era casi el emblema de Wedekind —y lo mismo sirve para *the forms of things unknown*, esos materiales brutos aunque prodigiosamente animados que Baudelaire encontraba en el fondo de la *gouffre* y bautizaba: *le Nouveau*. Recorriendo las calles de la ciudad alrededor del parque, Benjamin descubrió que *le Nouveau* tenía también otro nombre: mercancía. La felicidad intacta de la reclusión, que permite experimentar las formas como puro ejercicio, ha sido posible justo por las funciones de un mundo que carece de símbolos y que, por ello, quiere que en el parque se produzcan fantasmas, y que se le vendan.

Así pues, nos hallamos ante una variante del *bonheur dans I't sclavage*. En tanto que moneda y fantasma, las muchachas del parque se preparan para circular, se acuñan, y encuentran en ello una felicidad que el mundo exterior no puede conocer; en tanto que personas, son esclavas: encerradas en una imponderable ebriedad mientras son tales, en el parque; destinadas al escarnio, a la brutalidad y a la tortura cuando serán libres, en el mundo exterior. Muertas, en todo caso, deben ser: ya sea lentamente, en el parque, si infringen las reglas del juego y pretenden no ser únicamente fantasmas sino *tocar la vida*, sea intentando escapar del parque, sea buscando el placer erótico *en tanto que personas'*. esto es lo que les ha ocurrido a las dos horribles y ominosas viejas que sirven la mesa a las muchachas del parque, y nos traen a la memoria los esclavos imaginados por Hofmannsthal gimiendo débilmente en los subterráneos de Goethe. O, en caso contrario, las espera una inmolación simbólica en el mundo exterior en cuanto salen del parque, como le ocurre a la narradora. Es sólo cuestión de tiempo. Estas verdades amenazadoras van abriéndose paso lentamente en Hidalla; los presagios se acumulan a medida que se aproxima el término de su educación. El pasaje del teatro condensa

después todo el proceso. El fantasma que las niñas ofrecen a los espectadores es su cuerpo, desconocedor de lo que debe de significar para el público ululante en la oscuridad: un cuerpo en el que está inscrita toda la disciplina del parque, minucioso arabesco. Pero la pantomima en la que actúan esos cuerpos es una incesante iteración del estupro, guiado por el Príncipe de los Mosquitos, que perfora con ecuanimidad princesas, hijas de magos, damas de la corte y campesinas..., prefiguración apenas enmascarada del segundo y definitivo estupro que se producirá en el estanque del Capitolio, ahora ya, pues, en el mundo exterior, última etapa de su iniciación: las nupcias sagradas.

Al mundo, en efecto, no le agrada abandonar sus tradiciones y evidentemente no ha renunciado a seguir, en sus ceremonias, el augusto esquema de cualquier teatro. Las niñas del parque, sin saberlo, lo recorren todo. Nacidas del agua que anula las huellas de la previda, desnudas al inicio del camino como desnudas estarán al final en el escenario; encerradas en cestas para pasar de las tinieblas a la nueva fase; luego reclusas, para superar las varias pruebas que impone su educación; después seleccionadas como dignas iniciadas y, a continuación, un cuidadoso examen zootécnico realizado por señoras de largas túnicas de seda blanca; y finalmente conducidas a través de pasadizos subterráneos hasta la luz cegadora de los reflectores, que iluminan las sagradas nupcias con el Príncipe..., ante una multitud de miradas ávidas, aunque no tanto como las innumerables que se regodearán viéndolas en torno al estanque del Capitolio, lugar de la inmolación definitiva, que es llamada encuentro con la vida y marca su final.

Si una lectura atenta del tejido económico de *Mine-Haha* revela que las muchachas del parque son la mercancía, y en especial la «mercancía excluida», el «equivalente universal», el *Geld— kristall*, «cristal del dinero», leyendo atentamente el tejido psíquico del *Capital* vemos que la mercancía es fundamentalmente la mujer. Ya el primer capítulo de la primera sección del *Capital*, único gran texto de demonología que ha producido la era burguesa, está sacudido por convulsiones: con la rudeza del exorcista, Marx empuña faldas, chaquetas y pedazos de tela, persiguiendo furibundamente las metamorfosis de la mercancía, este «jeroglífico social» de inquietante movilidad, que sin embargo parece «a primera visita algo obvio, banal» (*El capital, MEW*, vol. XXIII, p. 85). Se verá así que es, por el contrario, «algo muy retorcido, lleno de malicia metafísica y de fantasías teológicas», una cosa «sensible supersensible» (*loe. cit.)*.

Estas mercancías, que «llegan al mundo bajo forma de valores de uso o de cuerpos de mercancías» (*ibid.*, p. 62), están dispuestas a

traicionar su «forma natural casera» (*loe. cit.*) para entregarse a la perversión de la «forma valor», la «forma dinero» que contrasta brutalmente, por su espectral uniformidad, con los «cuerpos variopintos» de las mercancías en sus «formas naturales». Al inicio del segundo capítulo, donde se aborda el «proceso de intercambio», aparecen también explícitamente los hombres, como *maquereaux*—. «Las mercancías no pueden ir solas al mercado e intercambiarse. Por ello debemos buscar sus custodios, los posesores de mercancías. Las mercancías son cosas y, por ello, carentes de resistencia hacia el hombre. Y, si no son consentidoras, él puede utilizar la violencia, en otras palabras puede tomarlas» (*ibid.*, p. 99). Una de las pocas reglas prácticas irrefutables del psicoanálisis es la de buscar los síntomas más en las notas que en el texto. Al final de la frase citada, Marx incluye una nota: «En el siglo XII, tan célebre por su religiosidad, suceden con mucha frecuencia entre estas mercancías cosas muy delicadas. Así un poeta francés de la época enumera, entre las mercancías que se encuentran en el mercado de Landit, junto con vestidos, zapatos, cueros, aperos agrícolas, pieles, etc., también *femmes folies de leur corps» (loe. cit.).*

La educación del cuerpo de las muchachas en el parque es, al realizarse, el triunfo del *art pour I'art*, primera fórmula, todavía un poco tosca, del gran formalismo moderno: puro ejercicio en la cámara sellada de plomo de la nada, olvidado de cualquier función, y que ya ni siquiera sabe qué pueda ser una función. Al igual que el «cuerpo de las mercancías» se transforma y pervierte al acoger en sí el aliento invasor de la «forma valor», que lo traduce en dinero y transforma el objeto en fetiche, también la educación de las muchachas en el parque introducía en la existencia natural del cuerpo el fantasma erótico. Se crea, así, una *communicatio idiomatum* entre los cuerpos, ya que no pertenece a un Yo, sino que representan todos ellos la reiteración del «carácter de fetiche».

En tanto que fantasmas, las muchachas del parque se intercambian ágilmente entre sí: son la equivalencia misma y comparten la moneda del placer que representan, pero que no deben conocer explícitamente. «A causa de la total ignorancia en que vivíamos, nuestras relaciones estaban limitadas a los elementos más simples. Por ejemplo, no tengo el menor recuerdo de que aquellas muchachas del parque se me hayan representado alguna vez espiritualmente diferentes entre sí. Cada una de ellas pensaba y sentía como cualquier otra, y, si una abría la boca, todas las demás sabían ya siempre lo que quería decir. O sea que hablábamos poquísimo. En las comidas casi nunca nadie decía una sola palabra. Comían todas en silencio. Sólo se distinguían entre sí por diferencias físicas. Cuando

una decía “yo”, quería decir la totalidad de ella misma, de la cabeza a la punta de los pies. Sentíamos nuestro yo en las piernas y en los pies casi más que en los ojos y en los dedos. No recuerdo cómo hablaba ninguna de las muchachas; lo máximo que sé es cómo caminaba alguna.» La perfección edénica, soñada por Rousseau y por los románticos como superación de la escisión fatal, y por Marx como reapropiación, o sea el retorno, una vez que las fuerzas productivas han alcanzado sus formas más complejas, a la relación con la naturaleza como «prolongación del cuerpo» (*Grundrisse*, ed. Dietz, p. 391), aparece aquí finalmente realizada; pero, irónicamente, en el fetiche. El paraíso está en el corazón del engaño.

«Uno de los primeros grupos de seres con los que los hombres tuvieron que contratar, y que por definición estaban allí para contratar con ellos, eran fundamentalmente los espíritus de los muertos y los dioses. En realidad, ellos son los auténticos propietarios de las cosas y de los bienes de este mundo. Es con ellos con quienes era más necesario efectuar intercambios y más peligroso no hacerlos. Pero, a la inversa, es con ellos con quienes era más fácil y más seguro efectuar intercambios. La destrucción sacrificial tiene justamente por objetivo ser una donación que debe ser necesariamente devuelta. Todas las formas del *potlatch* de la América del Noroeste y del Noreste asiático conocen este tema de la destrucción» (M. Mauss,—.*Essai sur le don*, en *Sociologie et anthropologic*, París, 1960, p. 167).

Dos sistemas opuestos de intercambio: el *potlatch*, modelado sobre el sacrificio, y la producción de mercancías, que presupone un elemento mercurial, ubicuo, divisible en partes de valor uniforme: el *trabajo abstracto*, «desprovisto de cualidad», como unidad de medida, y el dinero como «mercancía excluida», espejo uno del otro. En el *potlatch* se reconoce, por el contrario, la inconmensurabilidad, la insubsistencia de la unidad de medida; se niega, pues, que el intercambio pueda ser jamás equivalente. A cada cosa dada debe seguirle una respuesta *excesiva*, que señala la disponibilidad al intercambio y desequilibra la balanza del otro lado. La nueva respuesta será un nuevo exceso y un nuevo desequilibrio... y así constantemente, sin fin. Es esencial que jamás se admita la paridad.

El intercambio sacrificial es contradictorio porque niega el principio mismo del intercambio, la unidad de medida, que no es dada en común al lenguaje humano y a los elementos de la naturaleza, salvo en la condición edénica. El mito establecía el imposible sistema simbólico; unas equivalencias secretas, a reconstruir en cada ocasión, que permitían realizar el intercambio. Gracias a tal imposibilidad, el intercambio era precariamente redimido de la culpa que marca su origen.

Pero la equivalencia está presente desde siempre en el sacrificio, y

lo corroe. Adorno y Horkheimer han descubierto, en la *Dialektik der Aufklarung*, el punto de sutura entre el sacrificio y el intercambio de mercancías: es la sustitución sacrificial, la astucia fundadora de la *Aufk.la.rung*, lo que permite instaurar el régimen de la equivalencia. El proceso que corre desde ahí a la industria total es lineal, de conquista metódica: mientras que actualmente navegamos en la fluida equivalencia del todo con el todo y cada cifra es manifiesta: parodia del Verbo, *per speculum in aenigmate.*

Con mucha frecuencia, si queremos encontrar la exposición más sobria y nítida de una obsesión de Occidente, basta buscar en Aristóteles. Así el *locus classicus* de la condena implícita del intercambio —correspondiente al pasaje sobre el carácter secundario, y por lo mismo condenable, de la escritura en el *De inter— pretatione*, 1, 16 a, 3— está en la *Política*, I, 9, 1257 a-1258 a: allí se reconoce que «el uso de cualquier bien es doble» pero que el uso de un bien como valor de intercambio es «impropio». Porque el bien no existe «por mor del intercambio». Así pues, la circulación de las mercancías pertenece a la «crematística innatural», que se caracteriza, según Aristóteles, por el vicio más imperdonable para un griego: la tensión hacia lo ilimitado.

Marx trae a colación este pasaje al inicio de *Para la crítica de la economía política*, y sobre él modela la estructura de la primera sección del *Capital*. Pero el intercambio aparecía como elemento maligno, extrañante, ya en las brillantes y contraídas formulaciones de los *Auszüge aus Mili* (1844), donde llegaba a insinuarse una ecuación Cristo-dinero, en perfecta consonancia, si bien opuesta en su perspectiva, con Léon Bloy. En efecto, el «alma del dinero» se presentaba allí como engañosa hipóstasis de un *mediador extraño* que, interponiéndose entre los hombres, les sustraía lo que les es propio: «la *actividad*, o movimiento, *de mediación*, el acto *humano*, social» (*MEW*, Ergbd. I, p. 446). Que la condena del intercambio vaya estrechamente unida a la condena de la apariencia y de la exterioridad, y que sea incluso *intercambiable* con ellas, es algo que sólo aparece, pero de modo explícito, en el *Capital'*. «Las cosas son en sí y por sí exteriores (*áusserlich*) al hombre y, por ello, alineables (*verdusserlich)» (MEW*, vol. XXIII, p. 102). Un imponente presupuesto metafísico se descubre aquí, como tantas otras veces, en un análisis que pretende ser únicamente histórico. Basta, pues, que surja la ficción del Yo como terreno vallado y se produzca el intercambio, para que los rasgos del mundo se endurezcan en una mortal extrañeidad. ¿Y es posible que esto no ocurra? Uniendo el delirio mitopoético y una gélida agudeza crítica, Marx introduce también aquí su modelo utópico, para anularlo inmediatamente después: «Para que esta

alienación sea recíproca, se precisa únicamente que los hombres se contrapongan tácitamente como propietarios privados de aquellas cosas alienables y justo por ello como personas independientes entre sí. Una relación semejante de recíproca extrañeidad no existe, sin embargo, para los miembros de una comunidad natural-espontánea (*naturwüchsig*), tenga la forma de una familia patriarcal, de una comunidad de la antigua India, de un estado incaico, etc.» (*loe. cit.*). Tales comunidades *naturwüchsig* son claramente consideradas como un cuerpo, donde todo se pertenece, donde no existe un fuera: por ello no existe un *intercambio*, que opera la *escisión*, a través de la *demora* entre compra y venta, fomentada por la «moneda disolutiva» (*Scheidemünze* = «calderilla», habitualmente: pero *scheiden* = «separar» y *Scheide* = «vagina»; así se dice en uno de los pasajes más tensos del *Capital*: «La sociedad antigua lo denuncia [al dinero] en tanto que *Scheidemünze* de su ordenamiento económico y moral» (*ibid.*, p. 146): y todo el pasaje se limita a retomar, con significativos cambios en el tono y en la disposición —las dos preciadas citas del *Timón de Atenas* de Shakespeare, que antes introducían el discurso, pasan ahora a nota—, la hoja XLI de los *Manuscritos económico-filosóficos*, donde el dinero es presentado en su poder pontifical de disolver y de ligar —«¿No puede acaso disolver y anudar todos los vínculos?»—, y finalmente como «medio de separación (*Scheidungsmittel*) universal», culminando en la afirmación: «Es la auténtica *Scheidemünze*»).

Todo circula *por dentro*. Pero el fuera aparece así que se franquean los límites de la comunidad. Entonces ésta se presenta como *unidad* frente a otra unidad extraña, y por ello en las condiciones del intercambio. Y aquí es donde, con un genial golpe de mano, Marx destruye en dos frases la imagen utópica que había acabado de formar: «El intercambio de mercancías comienza donde las comunidades acaban, en los puntos en que entran en contacto con comunidades extrañas y con miembros de comunidades extrañas. Pero tan pronto como las cosas se han vuelto mercancías en las relaciones con el exterior, de rebote pasan a serlo también en la vida interna de la comunidad... A partir de ese momento se fija la división, por una parte, de la utilidad de las cosas para la necesidad inmediata y, por otra, de su utilidad para el intercambio» (*ibid.*, pp. 102-103). Tanto para el Yo concreto como para la comunidad *naturwüchsig*, el encuentro con la exterioridad es inevitable; y en ese encuentro se disuelve el paraíso de la inmediatez, nace el pernicioso intercambio, los fantasmas del dinero y de la mercancía se extienden. Y, para cerrar el círculo vicioso del nihilismo, el sujeto que, al afirmarse, había liberado esos fantasmas, es aniquilado por ellos mismos. También esto fue aceptado por Marx desde los *Auszüge aus Milk* «Con el *dinero*, o sea con la total indiferencia tanto hacia la naturaleza del material como

hacia la personalidad del propietario privado, se ha manifestado el total dominio de la cosa extraña *sobre* el hombre» (*MEW*, Ergbd. I, p. 455). La liquidación del sujeto autónomo no se produce, sin embargo, de modo brutal e inmediatamente visible, sino de una forma sutil y mordaz, que Marx ve triunfar en el perfeccionamiento del sistema bancario... Tan mordaz que los ingenuos sansimonianos la habían entendido como el signo de lo contrario: de un retorno del hombre a sí mismo, ¡ja! Pero, observa Marx, «este *retorno* del hombre a sí mismo y por ello al otro hombre sólo es una *apariencia*, es un autoextrañamiento aún *más infame* y *más extremo* en la medida en que su elemento ya no es mercancía, metal, papel, sino la existencia *moral*, la existencia *social*, la *intimidad* del propio corazón humano» (*ibid.*, p. 448). Finalmente: «No es que el sistema crediticio en el dinero sea superado (*aufgehoben*) en el hombre, sino que el propio hombre es trasmutado en *dinero*, esto es que se le *incorpora* el dinero. La *individualidad humana, la moral* humana se han vuelto ellas mismas un artículo comercial, un *material* en el que existe el dinero» (*ibid.*, p. 449). El cuerpo del hombre se convierte, pues, en la prolongación del cuerpo del dinero, a manera de reflejo del principio, en el que la naturaleza era la «prolongación del cuerpo» (*Grundrisse*, ed. Dietz, p. 391) del hombre.

Así pues, la «producción de mercancías» no es únicamente una fase histórica, sino la historia misma en tanto que corroída en su interior por el nihilismo, que es fundamentalmente la práctica de la sustituibilidad, la furia algebraica, la negación de cualquier inconmensurable, la metaforicidad-impropiedad radical. Toda inocencia y feliz unidad es negada por la palabra misma que la enuncia, en cuyo sonido resuena cada vez, sello de la equivalencia, la respuesta de Robespierre: «La respuesta que Robespierre daba a todo —cuando le decían que alguien había pensado o querido determinada cosa o dicho cualquier otra— era: *¿la morí*! Su uniformidad es extremadamente tediosa, pero se adapta a todo. Quieres la chaqueta: aquí la tienes; quieres también el chaleco: aquí está; me das un bofetón: ahí tienes la otra mejilla; quieres el dedo meñique: córtalo y llévatelo. Puedo matarlo todo, prescindir de todo. Así la obstinación es invencible y puede vencerlo todo por sí. Pero la cosa suprema que habría que vencer sería justamente esta libertad, esta misma muerte» (F. Hegel, *Aphorismen aus dem Wastebook*, 1803-1806).

«Pero, en primer lugar, existe una maldita diferencia entre que unos bárbaros estén dispuestos a ser utilizados para todo, o que unos seres civilizados se entreguen ellos mismos a todo», dice Marx en los *Grundrisse* (ed. Dietz, p. 25) —el contexto precisa que los «bárbaros»

son los rusos, y los «seres civilizados» los yanquis—, y su tono no se limitaba a anticipar un cierto lenguaje viril del cine americano, sino que daba a entender también, en su brusca cabriola, que se acercaba a un punto decisivo; el *trabajo abstracto*: trabajo *esans phrase*», «sin cualidad», pura actividad negadora; una categoría que, después de introducirse en la economía, sale de ella para romper con su punta diamantina las superficies compactas de todos los demás ámbitos de la vida. Aquí es donde el *karma* hegeliano acude a enriquecer a Smith y Ricardo añadiendo a su glacial empirismo la gota letal del veneno metafísico, esa gota que permite atacar un concreto que el empírico desconoce. Trabajo abstracto significa reducción de cualquier actividad a una unidad vacía: la disipación de energía que todo trabajo supone, prescindiendo de cualquier diferencia específica, y por ello de cualquier cualidad y función, de cualquier *sentido*. Un enorme horno, al que se arrojan blondas, cilicios, harapos y estandartes: cualquier cosa, con tal que arda: «gasto productivo de cerebros, músculos, nervios, manos humanas» (*El capital, MEW*, vol. XXIII, p. 58). La primera inversión del mundo de las mercancías está en esta valoración del trabajo productivo como *consumo*. La escala de valor viene dada justamente por la capacidad de quemarse. Así puede decirse que la imagen más adecuada del trabajo abstracto, como ha descubierto la plena era industrial, es el puro ejercicio, en el vacío: *l'art pour l'art* como modelo de cualquier actividad, fundamento común de Mallarmé y de la cadena de montaje, imagen especular minación del dinero» (*Grundrisse*, ed. Dietz, pp. 117 y sig.), el ciclo D-M-M-D, en el que aparece como fin en sí mismo y capaz de exaltarse sin ambages en el proceso de la circulación. Dicho ciclo puede ser reconstruido siguiendo el recorrido de las muchachas del parque. Primera fase: producción-parque. Las muchachas aparecen como «agua risueña», agente principal de la circulación, huellas del *soma'*, al educarse, son material que actúa sobre material (el trabajo abstracto carece de sujeto, es obra de *mano de obra*\ ejercicio, trabajo abstracto, práctica aniquiladora de la forma: elaboración del cuerpo de la mercancía, que se transforma en la «mercancía de todas las mercancías», es decir, en dinero. Segunda fase: intercambio-teatro. Ahora las muchachas son también personas: su valor es el fantasma que ofrecen. Su trabajo abstracto, el puro ejercicio, se revela *funcional*, pero en un sentido que no había sido pretendido por quien disipó la energía del ejercicio; que no podía haber sido querido porque el ejercicio, en tanto que modelo del trabajo abstracto, está *más allá del sentido*. La exhibición teatral hace afluir dinero al parque; y, mientras la «moneda viva» que son las muchachas entra en la circulación del mundo exterior, el dinero que ellas han atraído está sirviendo ya para mantener a otras residentes en el parque, que están trabajando para

transformarse también en moneda. *Circulus vitiosus dea.*

«La industria establece como principio mismo de sus iniciativas que cualquier fenómeno humano, al igual que cualquier fenómeno natural, puede ser tratado como *material explotable* y, por lo mismo, *sometible* a las variaciones del *valor* y, también, a todos *los azares de la experiencia*» (P. Klossowski, *La monnaie vivante*, París, 1970, p. [30]). Convertidos en materiales, «los emblemas retornan como mercancías», observa Benjamin, mientras la época se muestra cada vez más ávida de difundir formas en el mercado, llenando de fantasmas la escena abandonada por los órdenes de la analogía y del símbolo; por las correspondencias, en suma. Esto implica un sutil cambio en el estatuto de las imágenes. En efecto, si a partir de ahora, en perspectiva del intercambio, los seres son fundamentalmente fantasmas, los fantasmas disfrutarán a su vez de la autonomía de los sujetos, escapando a cualquier jurisdicción. Este separarse la cosa de la persona, que para Freud caracterizaba la patología del fetichismo, es ahora el presupuesto de cualquier percepción y de cualquier uso de los fantasmas, que ya sólo remiten a sí mismos y a su propio poder latente: tanto mayor en la medida en que en su ser singular y parcial abarcan la totalidad del proceso de intercambio, de la misma manera que una única moneda condensa la totalidad de la circulación económica. Así pues, los fetiches permiten la formación de una nueva *lengua adánica*: «Nuestros objetos, en sus relaciones recíprocas, son la única lengua comprensible que hablamos los unos con los otros. Una lengua humana no la entenderemos, y sería ineficaz» (K. Marx, *Auszüge aus Mill, MEW*, Ergbd. I, p. 461). (Suceden hechos desconcertantes: una vez proclamado que los fetiches no tienen poder —y después de que Freud hubiera clasificado el fetichismo en el penúltimo grado de las perversiones, inmediatamente antes de la necrofilia: «¡Basta ya de estos horrores!», exclamaba en las *Vorlesungen* — se descubre precisamente que los signos y los seres del mundo sólo comunican en su calidad de fetiches; y el propio fetichismo aparece, en consecuencia, como primer aval del intercambio social, en una palabra: de la normalidad.)

Entre los teóricos del *art pour l art,* sólo Baudelaire había entendido que la *turris ebúrnea* debía ser entendida como antifrase, como lugar de la «prostitución universal de los seres», según la fórmula que Klossowski aplicó a Sade y, mucho antes, Marx había aplicado al conjunto de la sociedad industrial: «La prostitución universal se presenta como una fase necesaria del carácter social de las disposiciones, capacidades, habilidades y actividades personales» (*Grundrisse,* ed. Dietz, p. 80). La ley del intercambio exige un «equivalente universal»: al no ser ya actuales ni utilizables el védico

soma y el *lógos*, los sustituye el par de conceptos gemelos «trabajo abstracto» y «mercancía excluida» (el dinero); y cada uno de los grados de su manifestación, en la medida en que se comunica, se vuelve una de las varias formas de prostituirse: extrema aparición de la *theologia theatrica* elocuentemente condenada por san Agustín. «*L'être le plus prostituí, c'est l'être par excellence, c'est Dieu*», recordaba justamente Baudelaire, y de allí desciende la escala cósmica, reflejando la imagen divina, hasta el ser que la sostiene, el burgués, que pretende comprar todo sin venderse, que quiere sustraerse a la continua expropiación sufrida por todos, y por Dios el primero (*exinanivit se*). El escarnio del orden reinante es que tan incongruente pretensión parece fundada: «Si un poeta reclamara al Estado el derecho de tener algún burgués en su cuadra, todos se mostrarían muy escandalizados, mientras que si un burgués pidiera un poco de poeta asado, lo considerarían completamente natural» (C. Baudelaire, *Mon coeur mis a nú*). Quizá también por este motivo en el mundo no abunda el amor; en efecto «el amor puede derivar de un sentimiento generoso: el gusto de la prostitución; pero muy pronto se corrompe por el gusto de la propiedad» (*Fusées)*.

Esta novela negra de la moneda, de los cuerpos, de los fantasmas y de los sujetos puede manifestarse únicamente dentro del marco de la poshistoria, término que he utilizado alguna vez como no menos evidente y oscuro que prehistoria. Pero intentaré ahora darle carta de naturaleza en el diccionario,

POSHISTORIA: Es aquella parte de la historia surgida del laboratorio experimental del nihilismo. Está claro que el nihilismo había morado siempre a la historia: pero en cada ocasión se imponía la tarea de deshacer sus diferentes órdenes basados en correspondencias, analogías y cánones más o menos estrictos y rigurosos. Cuando, inadvertidamente, el nihilismo hubo devorado las últimas formas subsistentes, Hegel anunció, en su papel de maestro de ceremonias fúnebres, que la historia había terminado. La lechuza de Minerva alzó entonces el vuelo, y muchos creyeron asistir al triunfo de la historia, que justamente acababa de desvanecerse. Muchas veces se había afirmado con satisfacción que toda la historia era un incansable derrumbamiento de ídolos. Ahora que por fin había concluido la operación, no restaba sino venderlos, preocupándose así de que mantuvieran su poder de fascinación sobre los compradores, aunque del régimen de lo único se pasaba a la multiplicación indefinida de las imágenes, obedeciendo a un principio de infalible eficacia: rebajar el precio de todo, pero poner a todo un precio. En su papel de villano, Rimbaud declaraba abierta entonces la gran liquidación de los fantasmas: «A *vendre ce que les Juifs n'ont pos vendu, ce que noblesse ni*

crime n'ont goüté, ce qu'ignore l'amour maudit et la probité infernóle des masses... A vendre les corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance!... A vendre I'anarchie pour les masses; la satisfaction irrepressible pour les amateurs supérieurs; la mort atroce pour les fiddles et les amants!... A vendre les corps, les voix; Vimmense opulence inquestionnable, ce qu'on ne vendrá jamais. Les vendeurs ne sont pas a bout de soldé! Les voyageurs n'ont pas a rendre leur commission de sitot!» En realidad, esa liquidación continúa;

Primer corolario poshistórico: *la letra sólo es espíritu*. Entre las prácticas experimentales de su teatro, que el nihilismo, astuto retórico, ha querido realizar, la primera y principal es la del esoterismo. Se ha creado así un congelador *oxymóron*, que atenaza toda nuestra vida. Habiéndose disuelto ya la apariencia, en tanto que reenvío a otro, lo que queda es indefensa tautología, reiteración de los nombres divinos, intercambio constante de incorruptibles mercancías místicas, sean éstas palabras, cuerpos, imágenes, fantasmas u objetos. Dicha circulación vertiginosa produce, vista a cierta distancia, un efecto de estática hipnosis, miserable condición de semidioses que querrían morir, pero no pueden.

Segundo corolario poshistórico: *el intercambio común es el intercambio místico*. Las nociones de unidad de medida, o sea la traducibilidad de cualquier cosa en cualquier otra, de equivalencia —sólo son iguales los elegidos—, de reciprocidad... son nociones esotéricas, que la poshistoria convierte en única realidad inmediata, en tanto que basa en ellas la circulación de las mercancías, y modela sobre esa circulación cualquier otro intercambio. Las numerosísimas fórmulas místicas y alusiones religiosas utilizadas por Marx, a partir de los *Manuscritos de 1844* hasta las últimas partes del *Capital* —abriendo al azar. «El Grial de oro», «la redoma alquímica de la circulación», «carácter místico de la mercancía», «fórmula trinitaria», «velo de nieblas místicas» (del proceso de producción), «enigma cegador del fetiche de la mercancía»—, deben ser entendidas al pie de la letra. Frecuentemente los comentaristas las han evitado, como si fueren un barroquismo desorientador, a excusar, juntamente con las coqueterías hegelianas, en nombre de la sólida doctrina que velan. Sin embargo, jamás esa doctrina ha sido tan sólida, e insustituible, como en el descubrimiento de la dimensión teológica del capital.

El carácter teatral de la poshistoria, su estar vacía de cualquier sustancia y continuamente necesitada de absorberse en una fantasmagoría que aplaque su irreprimible necesidad de fetiches, explican el retorno a la escena abandonada de todas las imágenes del pasado histórico. Así, detrás de la «moneda viva» de las habitantes del

parque, se transparentan y empujan también otros muchos seres, que, a modo de espejo, devuelven la imagen del origen de esa moneda. En tanto que «agua risueña», reconocemos en ellas las olas que corren hacia Soma, en el mar atmosférico, las apsaras de senos redondos y de ojos vacuos, las inagotables esclavas celestes, *ultrónea creatio* que aparece y desaparece en el laguito del parque, el estanque donde el *Rig Veda* nos muestra la bella Urvaál que chapotea con las compañeras apsaras, pájaros acuáticos. La educación de su cuerpo quiere convertirlas en gemelas-monedas, conchas ovoides, cóncavas en el centro, relucientes, con los bordes dentados, como «la palabra justa, igual» de los Dogon, que encaja con otra palabra justa. Intercambio de gemelos, había dicho el Nomo Séptimo, señor de la palabra, modelo del intercambio igual. Es el crepúsculo de las ninfas, las pequeñas *déesses entretenues*, cuyas formas fugaces habían visto Heine y Marx relampaguear en criptas cristianas, todavía visitadas por los más antiguos custodios de los antros, y en los *caveaux* del Crédit mobilier, viven, mientras permanecen en el parque, las alegrías de un *ghotul* femenino, recuperan la transparencia de la «casa de los jóvenes» de los indios muría, única imagen adecuada que la exhausta antropología haya encontrado de una educación perfecta. «El nihilismo es una sensación de felicidad», había observado Nietzsche, el máximo experto. Si alguna vez ese sentimiento se ha mostrado en algún lugar en su estado puro, es en el parque de *Mine-Haha*. Pero, superado aquel umbral, se entra en el mundo del nihilismo inconfesado y no transparente, aquel en el que vivimos, y al que corresponde infligir a las muchachas del parque la más mezquina humillación, acogiéndolas como sus libres ciudadanas.

«Una sensualidad abstracta presupone un objeto que contenga la posibilidad de todos los goces» (K. Marx, *Grundrisse*, ed. Dietz, p. 134). Las encerradas en el parque se dedicaban precisamente a transformarse en ese objeto, según las reglas de la «sensualidad razonada» que, como observó Valéry, había sido enseñada por Baudelaire. El maestro las visitaba de vez en cuando, golpeaba el suelo con su bastón de puño en forma de cabeza de lechuza, observaba a las muchachas desde atrás y repetía incansable: «El trabajo es como un encaje de Bruselas: lo esencial es lo que rodea el dibujo: aire, agujero, ausencia injustificada.»

III

TEATRO

LEONORE: ... Pero te digo una única cosa, Effie: quien se deja ver en público por dinero ya no pertenece a la buena sociedad (F.

Wedekind, *Schloss Wetterstein*, acto I, escena I).

Cuando la iniciación de las muchachas del parque toca a su final, cuando su refinamiento, el pulido de la moneda, las ha vuelto adecuadas para el intercambio, la mercancía excluida es introducida en el teatro a través de corredores subterráneos, para ofrecer fantasmas al público oculto detrás de las densas rejas, mientras el dinero afluye a las taquillas. A las nupcias sagradas de la moneda y de los cuerpos corresponde en la escena la irreverente y caprichosa pantomima heiniana del *Príncipe de los Mosquitos*, en la que el *hieros gámos* muestra ser sobre todo un buen pretexto para penetrar a las muchachas. En esta *bouffonnerie lyrique ou féerique*, sumergida *dans une atmosphere anormale et songeuse, —dans I'atmosphere des grands jours*, las muchachas del parque tiene ya muy claro cuál es la meta última para la que han sido educadas en su delicada cuadra: la irrisión y la ruina.

En el edificio sin puertas ni ventanas, límite entre la reclusión y el mundo, donde las muchachas del parque se ofrecen en espectáculo, se descarta hacia atrás la historia natural del teatro: el aplauso vuelve a ser el sobresalto de los asistentes al ver correr la sangre de los animales sacrificiales. Pero es preciso que la escena asuma en su totalidad las connotaciones de la mercancía: la pantomima de las muchachas del parque se convierte en una secuencia de placas de linterna mágica, movimiento sobre cristal, o en una colección de fotografías *cochonnes* examinadas morosamente por una oscura multitud detrás de las rejas, *voyeurs* que componen la nueva e informe nube de Eros alrededor de una Psique de los muchos cuerpos. Más allá de la verja, el mundo carece de perfil: no es más que voces siniestras. Exulta en la oscuridad, es un piafar de pies hacia la salida.

Apólogo de *Mine-Haha*: quien ha conocido una vez la ebriedad de ser «moneda viva», mercancía excluida, mercancía de todas las mercancías, lugar de las metamorfosis, no puede aceptar la degradación de descubrirse persona, es decir mujer atrapada en las pinzas de un orden social que pretende ignorar que está fundado en la exaltante fluidez de la prostitución universal y exige que esto se calle. No le faltan razones para ello: quien abandona el parque, quien ha vivido aquella infinita agilidad y disponibilidad, se encuentra en un mundo intacto, que sigue matando en nombre de la buena educación y que reniega del espectáculo de las muchachas, a pesar de alimentarlo secretamente toda su vida. Hegel anotaba en su cuaderno: «Ya no se frecuentan tanto los bailes, los lugares públicos, los teatros. *On s'assemble en famille, on revient aux moeurs*. Estas *moeurs* son el tedio de la vida pública, la moralidad.»

LEONORE: En el teatro, por cuestión de negocios, todo está intencionadamente dispuesto para sugerir que los espectadores son tan despreciables y abyectos como la compañía de los actores.

BAUDELAIRE: Así es. ¡Cuántas veces, observando a las espectadoras de los palcos en el teatro, he sentido una alegría subrepticia al reconocer, en su mayestático ofrecerse a las miradas de los demás, las mismas reglas, apenas disimuladas, que habían regido la vida de mis muchachas en el parque! Imagina, *ma chére*, la difusa luz de una platea del Segundo Imperio, con los palcos rodeando el estanque subterráneo de la Opera de Garnier... En sus minúsculas ondas se reflejan, mientras reciben y devuelven la luz de los ojos, de las joyas, de las espaldas, enmarcadas en su palco, las *muchachas de la sociedad*, graves y serias unas, rubias y alocadas otras: que descubren con aristocrática despreocupación un seno precoz, o con candor, en gesto aún no maduro, el abanico secretamente abierto de sus dientes, con la mirada vaga y fija, no menos teatrales y solemnes que el espectáculo que fingen seguir. Y, junto a ello, barriendo fastuosamente el suelo con la cola y los extremos de los chales, con el ojo avizor de la bestia que parece no ver nada y lo examina todo, sobre un fondo boreal —rosado a veces (para indicar el éxtasis en la frivolidad), violeta otras (como la brasa que se consume detrás de un telón oscuro) —, se yergue *la abigarrada imagen de la belleza equívoca*. Representa el estado salvaje encerrado en la sociedad. Tras sus aparatosos ornatos se trasluce la trivialidad, pero también cierta artificiosa grandeza ligada a una lenta caída de ojos, a determinado gesto con la cabeza, a cierta manera de estar..., que no va más allá. O, si no, tendidas en canapés, con la falda revuelta por detrás y por delante en forma de doble abanico, graves, sombrías, obnubiladas, pasadas de rosca, con el brillo del alcohol en los ojos, la frente abombada y testaruda, en una languidez áurea y brumosa de la que nada saben los castos indigentes: ahí están *las esclavas*, que no tienen nada propio, ni aun los excéntricos ornamentos de su belleza.

También las muchachas del parque, llegadas a escena, son criaturas de oropel, sin nada propio: objetos abandonados al placer universal, dispuestas a que las traspasen las agujas del *logos* detrás de las rejas, además de las del Príncipe de los Mosquitos, su vicario en la escena. En los silenciosos ejercicios de la Casa Blanca y de las casas rojas se preparaban también para esto, oscuramente, con su severa disciplina, el centenar de compañeras de Hidalla: la espera de la vida, la inminencia de la catástrofe, tentáculos previsores arrojados más allá del recinto del parque, el arreglo para el baile, la fiesta espiada a escondidas desde lo alto de una escalera, en la penumbra: la atmósfera en que habían vivido, en aquellos años, tantas heroínas de novela

antes de encontrar al príncipe Andrei. Pero aquí ya es hora de despedirse de cualquier posible evolución, de cualquier historia: cristalizadas en la más sutil animalidad, con el paso ponderado del caballo, milagrosamente elásticas en su avanzar, las huéspedes del parque sólo pueden disolverse como sombras engullidas por los reflectores. Poco después, devueltas violentamente a la luz natural y homicida del ignoto mundo externo, caras amenazadoras arrojan flores a su paso, se concentran espectadores por todas las callejas, para que sean inmoladas a algo, en una charca de agua semejante a la de sus juegos en el parque. Pero no sabremos nada de eso; la narración de Hidalla nos deja aquí en suspenso…, como para insinuar el final: la sorda caída de la narradora de ochenta y cuatro años sobre el adoquinado.

H1DALLA: ¡Última imagen de la felicidad! ¡Entrar en el mundo por una taquilla de teatro, mientras los primeros espectadores ya te están comprando con su entrada!

El 12 de marzo de 1918, a eso de las cuatro y cuarto de la tarde, Frank Wedekind fue sepultado en el Waldfriedhof de Munich. Se había reunido una extraña y densa multitud. Los representantes de la sociedad, los hombres del arte, de la ciencia y de las profesiones liberales, apiñados alrededor de los parientes, no tardaron en verse rodeados por enjambres de seres equívocos, sobre todo putas con sus acompañantes. Habían levantado las tapas de las cloacas, y los habitantes de aquel reino acudían a saludar al escritor que, tiempo atrás, había sido su feliz y fiel huésped. Ropas llamativas empujaban a señores con chistera y redingote —y cuando el cortejo se puso en marcha, la multitud no invitada se abrió paso a oleadas: querían ser los primeros en la fosa y no perderse nada del espectáculo que allí se preparaba. A uno de los presentes, Kurt Martens, aquel *galop* enloquecido le recordó dos versos de Wedekind:

¡Feliz, quien sereno y satisfecho salta sobre las tumbas frescas!

En medio de ese tropel pintoresco y desordenado se abría paso un joven pálido, de largos y torpes brazos, el escritor Heinrich Lautensack, que daba excitadas órdenes a un operador venido de Berlín para filmar la escena y ordenaba a los presentes cómo debían comportarse y en qué dirección debían mirar. Poco después arrojaría una corona de rosas a la fosa gritando palabras de homenaje a Wedekind: irrumpía en él, en aquel momento, la locura, y envuelto por ella moriría pocos meses después. En aquel tumulto vociferante los nueve oradores oficiales casi no consiguieron hacerse oír.

LOS HUÉRFANOS DEL «POLITÉCNICO»

ROBERTO BAZLEN observó en cierta ocasión que «todos los italianos creen ser primos segundos del Soldado Desconocido». Aceptada esta premisa, cabe añadir que numerosísimos intelectuales italianos se sienten huérfanos de «Il Politécnico». Esta tendencia a la orfandad del intelectual italiano se manifiesta en muchas otras direcciones: hay quien se siente huérfano del Palazzo Filomarino, quien de las Chaquetas Rojas, quien de Rosati, quien de la Programación, quien de la Sociedad para la Libertad de la Cultura..., y ya van siendo legión los huérfanos del Sesenta y Ocho.

Respecto al «Politécnico», sin embargo, la orfandad se hace realmente coral: «los tiempos del "Politécnico"», «la experiencia del "Politécnico"», «la atmósfera del "Politécnico"»: son frases que rebotan patéticamente de los restaurantes a las redacciones de los periódicos, de los buenos salones a las revistas más severas. Nuestro conocimiento del «Politécnico» estaba limitado hasta hoy exclusivamente a una antología, reeditada en 1975; y ya se sabe que, en la tierra de los «encuadramientos históricos», una antología jamás es suficiente: lo que vale es más bien tener a mano la colección completa de la revista, en su aspecto *físico* originario, con su publicidad, sus anuncios económicos, sus cartas de los lectores, sin discriminar entre textos importantes y textos secundarios. Y sólo ahora es esto posible, gracias a la edición facsímil preparada por Einaudi. Abrimos, pues, el estuche de cartón, sacamos uno a uno los treinta y nueve números del «Politécnico», de septiembre de 1945 a diciembre de 1947, e intentamos leerlos olvidando, con gesto de ciega arbitrariedad, el rosario de lamentaciones que hemos oído tantas veces, pero también el rosario de recriminaciones y de reservas. Abrimos esta revista como si la hubiéramos comprado esta mañana en el quiosco.

Primera observación: no es una revista sino un *diario* cultural, de un tipo que hoy *no* tenemos y nos gustaría tener. Dicho esto se ha apuntado quizá el hallazgo más feliz e inigualado del «Politécnico». No sólo no es «La Ronda» ni «Campo di Marte» ni «Letteratura», sino un auténtico y verdadero diario, con una compaginación extremadamente moderna *por* desordenada, repleta de noticias y fotografías, hasta provocar casi la pérdida del aliento y la ruina de los ojos sobre los minúsculos cuerpos tipográficos. Si en la cuarta página queda un espacio de pocas líneas, se introduce a presión una ficha sobre la Bauhaus, por el ángulo opuesto asoman unos cuantos versos de Solmi, mientras una estadística sobre la FIAT y algún insulto para Donegani conceden un breve reposo entre una invitación de Vittorino

a leer Tolstói y un Discurso de Fortini sobre poesía y no-poesía. Ningún material, ningún tema es excluido por demasiado «bajo» o «demasiado alto». Y se pasa con absoluta naturalidad de las fichas sobre sindicalistas americanos a la traducción de un poema de Hólderlin; de un puñado de noticias sobre el Vietnam a una presentación de Von Stroheim. (Mucho menos gustosamente se cae, en cambio, en las primeras muestras de la literatura italiana de la posguerra.) Jamás, en varias décadas, una revista italiana conseguiría mezclar, con tamaña justa insolencia, todos los niveles posibles del discurso. Y su adelanto en la forma de los artículos es también impresionante: se privilegia la noticia rica en datos, la descripción de los funcionamientos, la divulgación cuidada. No se pretende hacer pasar por fácil lo difícil, pero se procura evitar las jergas. Este *corte* del «Politécnico» es su gran novedad, que supera en mucho la más modesta novedad de los textos publicados.

Llegados a este punto, sería ritual reprochar la pérfida intervención de Togliatti, que amordazó la revista. Pero es penoso seguir sorprendiéndose y escandalizándose de lo evidente, pretendiendo que no lo es. Basta conocer un poco la vida de Togliatti, la historia de la política cultural del PCI y, en general, la historia de las relaciones entre partidos comunistas y literatura para que la cosa resulte del todo natural. Es cierto que podemos lamentar que Togliatti se comportara como un Mazzarino disfrazado de profesor de liceo humanista (o viceversa) y no demostrara el genio crítico y polémico del Trotski de *Literatura y revolución*. Pero no se puede negar la perfecta coherencia de su intervención con la construcción política que llevaba años preparando. Y si esa construcción ya no sorprende a nadie, lo mismo debería valer para aquel episodio que, en su seno, significó la polémica del «Politécnico».

Sorprende, en cambio, una consideración prácticamente opuesta, que se abre paso en quien hojea hoy la revista: *«7/ Politécnico» ha sido la vanguardia de sus sepultureros*. Y en esto la ironía de la historia es atroz. La obtusa cultura de los años 50, en cuya virtud fue sepultado «II Politécnico», se ha nutrido fundamentalmente en la práctica, de los materiales que la revista de Vittorini había preparado diligentemente; por supuesto después de haber expurgado de ellos cualquier huella de aquel nerviosismo, de aquella inquietud vital que todavía hoy siguen haciendo tan *attachant* «II Politécnico». ¿Os acordáis? En su centro estaba la paloma de Picasso, y la rodeaban dos «hombres de verdad», Aragon y Éluard, surrealistas, sí, pero con sentido de la dignidad (mientras que, no digo ya Artaud, sino Breton era considerado siempre demasiado travieso); y luego Brecht (no claramente diferenciado de Strehler); y luego Lukács (naturalmente el policíaco del *Asalto a la razón)*—, y Neruda, y García Lorca, que era tan guapo y había escrito

versos para Amoldo Foa; y Simone de Beauvoir, mujer independiente que iba a América y a China; y luego nuestros «hombres de verdad», de Guttuso a Quasimodo; y finalmente mucho *Ladrón de bicicletas*, y algún suspiro por *La terra trema*, este epos de camisetas y torsos desnudos que, por un extraño equívoco, se consideraba que tenía algo que ver con los sufrimientos de los pescadores sicilianos... Corren escalofríos por la espalda al reconstruir el paisaje de aquellos años y se piensa con gratitud en la siempre criticada industria cultural, que dejaría manar, algo más adelante, saludables aguas caóticas.

Como todos saben, Vittorini era un extraordinario empresario cultural. Su método consistía fundamentalmente en proponer graves dilemas, que dejaban a muchos pensativos, y así se desarrollaba un debate en el que todos tenían la impresión de hallarse en el corazón de los hechos. Tanta debía de ser la fascinación de este método que los problemas planteados por Vittorini, treinta años después, siguen pesando inexorables, en el aire que nos rodea. Todavía no ha quedado claro que se trata, en su mayoría, de problemas inexistentes, y todavía no nos atrevemos a captar su lado eminentemente *cómico*. Al contrario: son invitados a resonar de nuevo con devoción. Pero intentemos contemplarlos un momento en su crudeza. Enumeraré aquí algunos de ellos, sacados del precioso «programa» de Vittorini para «II Politécnico»: «¿Qué escritor ha sido Joyce? ¿Resultado cultural directo? Popular no, sin duda. No ha servido directa ni indirectamente a las masas. ¿Ha servido en los laboratorios de la cultura? ¿Ha servido de protoescritor? ¿O tal vez de madurador?» Bah... Otro problema: «La pintura que ha sido llamada metafísica ¿es una pintura basada en una concepción idealista de la vida?» Y otro: «¿Qué es útil, qué es nocivo para la conciencia civil de los hombres en la obra de André Gide?» Y otro: «Literatura de vanguardia que está en la vida y literatura de vanguardia que está fuera de la vida.» Y otro: «¿Es posible una evolución del existencialismo en sentido progresista? ¿Puede el idealismo aceptar y justificar el materialismo dialéctico?» Dudas, dudas, angustias. La certidumbre queda reservada a pocas cosas, firmes como rocas: «Inalterabilidad sustancial de la posición adoptada por Engels en el *Antidühring*, incluso después de la última evolución del pensamiento científico»; «Moral proletaria en Erskine Caldwell».

En suma: la «nueva cultura» propugnada por el «Politécnico», desde el primer editorial de Vittorini, era sin duda nueva respecto a la desolación de la Italia fascista, pero no rica y vital como se pretendía que fuera; y eso es tan cierto, que en poco tiempo se esclerotizaría en las formas poco halagüeñas a las que he aludido. Y, sobre todo, esta «nueva cultura» no conseguía transmitir, salvo en una mínima parte, lo que de verdaderamente nuevo habían dado los primeros cuarenta años del siglo. ¿Por qué? Aquí llegamos al centro de las

incertidumbres del «Politécnico». En realidad, en esas páginas no sólo encontramos el trazado de la que llegaría a ser la más torva cultura de los años cincuenta, sino también una gran curiosidad por todo aquel *otro* que no gozaba en ellos de un pleno derecho de ciudadanía. Se habla de Kafka y de Joyce, de Schoenberg e (incluso) de Heidegger, de

Nietzsche y de Freud; pero, extrañamente, cada vez que se trata de estos (y otros muchos) nombres, parece que haya necesidad de *justificarlos*, se percibe un titubeo, una torpe duda: ¿estarán o no de *nuestro* lado? ¿No serán una trampa del enemigo?

Cierto que Vittorini, respondiendo a Togliatti, había extremado la audacia del hereje hasta reconocer que «*la línea que separa, en el campo de la cultura, el progreso del re accionar ismo no se identifica exactamente con la línea que los divide en política*». Y también lo es que esta tesis de evidente sentido común fue considerada una indefendible arrogancia y condenada por ello. Pero hubiera debido ser simplemente la base de cualquier razonamiento, de todos los razonamientos *que después jamás fueron hechos*. De seguir por este camino, por ejemplo, no habrían tardado en darse cuenta de que los conceptos de «progreso y reaccionarismo en la cultura» han de tenerse por el colmo de lo esotérico y, por lo mismo, de uso casi prohibido..., ¡si hasta el propio Walter Benjamin se había quemado las manos con ellos! Y, en un nivel no tan próximo al despeñadero, se habría advertido que enjuiciar a grandísimos escritores en los términos pueriles de la buena y de la mala causa era más que suficiente para no comprender nunca ni una palabra de lo que escribieron.

«II Politécnico» se quedó, pues, en el umbral. Pero precisamente en sus páginas, y en un artículo del más bizantino representante actual de la «escuela de las falsas alternativas», Franco Fortini, encontramos una frase muy simple y muy hermosa que podía bastar para cortar de un tajo aquel nudo sofocador de la inteligencia. En el último de sus atormentados «párrafos» acerca de Kafka (octubre de 1947), después de haberse negado a «empujar a patadas a Franz Kafka al juego de la dialéctica para hacerlo colaborar en el progreso humano», Fortini escribía: «Además, Kafka o Leopardi, Dante o Dostoievski, no están ni con nosotros ni contra nosotros: están, evidentemente, *con los mejores.*» El propio Fortini ha publicado en el «manifiesto» una carta de Vittorini, siempre de octubre de 1947, en la que, aunque sea bajo formas estridentes, se advierte la manía del «Politécnico» en coaccionar a opciones inútiles. Una carta que concluía así: «Ni siquiera debemos decirnos “esto o aquello”. Debemos ser los hombres del “esto y aquello”.» Han pasado casi treinta años[388] y al compacto bloque de la izquierda cultural italiana aún le cuesta entender el «esto y aquello» de Vittorini. Si algún día lo consigue, es de esperar que no tarde en dar el paso siguiente: el de comprender que la propia formulación

«esto y aquello» es inservible y huera; que no sirve de ayuda, sino que es un pesado obstáculo. Porque «*los mejores*» de que hablaba Fortini no son ni «esto» ni «aquello».

UN CANÍBAL CELESTIAL

EN UNA lista, que se ha hecho famosa, de sus autores más queridos y frecuentados, Borges incluía, junto a los inevitables De Quincey, Quevedo y Stevenson, el nombre de Léon Bloy. Sin embargo es difícil imaginar dos personajes más distantes: por una parte el «insoportable» Bloy, «sedoso perrazo y caníbal celestial», pregonero del Paráclito, flagelo de los burgueses bien nutridos y sentenciosos, de los intelectuales iluminados y de las almas tibias, en paz consigo mismas; por otra, el fascinante Borges, al que no le gusta declarar la guerra al mundo, fanático únicamente de la forma, y voraz de votador de teologías..., no por fe, sino por soberano parasitismo literario.

Pues bien, el punto de contacto debe de haber sido este último: entre los escritores modernos, ninguno ofrecía una teología tan vertiginosamente novelesca como la de Bloy. (Por una misteriosa distracción, la Iglesia no lo ha visto, hasta el punto de que ha dejado de condenarlo como hereje, aunque la ortodoxia de hoy y la de entonces deberían reconocerlo como una amenaza perenne.) Hereje, también él, por devoción a la que Sainte-Beuve llamaba la «enfermedad literaria». Borges encontró, o reencontró, en Bloy muchos de aquellos mecanismos fantásticos por los que hoy su nombre sigue encantando contagiosamente a los lectores. Y no tanto las demasiado evidentes magias del laberinto, sino el juego de los espejos, la oscilación de las identidades, la historia cifrada, la prefiguración de los destinos en los gestos. «Siempre somos lo que creemos ser, pero al revés, *en el espejo*»: extraigo estas palabras de una página abierta al azar del prodigioso *Journal* de Bloy. Y más adelante: «Puesto que todo lo que sucede es prefigurativo, sobre todo en las cosas humanas, se puede y se debe decir que todos somos profetas sin saberlo y que todos nuestros actos, buenos y malos, son profecías.»

Cabe suponer que la imaginación de Borges se ha apoyado en pasajes como éste. Y quizá más de una vez algunas palabras de Bloy habrán actuado sobre diminutos dispositivos de los que han nacido algunos relatos memorables del bibliotecario de Babel. Además, el ensayo que Borges dedicó a Bloy en *Otras inquisiciones*, con el elocuente título de *El espejo de los enigmas*, es, de hecho, una camuflada declaración de poética del propio Borges. Al reconocer en Bloy «un hermano secreto de Swedenborg y de Blake», Borges daba a entender que también él se sentía de la misma familia.

Una actitud diferente, menos generosa, y una argumentación más prudente aparecen en el breve texto que Borges escribió para presentar su selección de doce de las treinta *Historias desagradables* de

Bloy, aparecidas en 1894. En él, como si quisiera distanciarse con ironía más bien fácil de un autor demasiado amado, Borges alude a varios aspectos grandiosamente incongruentes del personaje Bloy, y concluye: «No es improbable que los historiadores del futuro lo vean como un místico; nosotros, fundamentalmente, vemos al despiadado libelista y al inventor de relatos fantásticos.» En suma: el «hermano secreto» de Blake aparece ahora como máximo maestro del *humour* negro.

Definición indudable y al mismo tiempo desorientadora. Como maestro del *humour* negro, Bloy sería muchas veces superado, por lo menos en clarividencia narrativa, por dos escritores que siempre defendió: Barbey d'Aurevilly y Villiers de l'Isle— Adam, además de por otro coetáneo cuya intensidad captó enseguida: Jarry. Los relatos de Bloy siempre tienen algo de impaciente y de insoportable; tienden a cerrar en un mínimo de líneas apólogos feroces, sin preocuparse de dar respiro a la forma. Bloy entregaba con furia a los execrados diarios estos textos rápidos, redactados en su inconfundible lengua fangosa y resplandeciente, imponente artefacto de joyería bárbara arrojado a las aceras de los bulevares.

Confiaba justamente en que algún lector reconociera en esas formas macabras y ligeras la huella de tremendas «alegorías». Y, en sus relatos más afortunados, así es: en algunas sórdidas historias de dinero que, a primera vista parecen insertarse tranquilamente en el museo de los horrores de la burguesía francesa fin de siglo, sentimos resonar una cuerda oculta: la trama de los hechos se desgarra entonces y se abren de par en par los abismos divinos, los mismos que se ocultan detrás de los lugares comunes. En efecto, según Bloy, los infames *bourgeois* «no pueden abrir la boca sin remover los astros, y los abismos de la Luz son inmediatamente evocados por los precipicios de su Estupidez». Dinero-Logos-palabra-Cristo-sangre-prostitución: detrás de las bambalinas del rancio Grand Guignol puesto en escena por Bloy se perfila este mapa de relaciones escandalosas, en el que se inscribe, como una criptografía, cualquier hecho de la historia. Un solo escritor del siglo XIX había sabido percibirlo con fuerza visionaria no inferior: Karl Marx, otro gran maestro del *humour* negro.

BRECHT EL CENSOR

«BERT BRECHT es un personaje difícil» anotó en cierta ocasión Walter Benjamin. Es cierto: incluso se ha vuelto más difícil a fuerza de ser fácil. Me apresuro a reconocerlo: soy de los que prefieren escapar en la noche antes de ver una vez más a los actores cogidos de la mano al final de la representación y diciendo duras verdades al público de damas y caballeros que ya echan mano del abrigo de piel y miran con benevolencia a aquellos buenos chicos en el escenario. Como Lorca, como Lukács, como Sartre, como Pavese, Brecht ha sido acogido triunfalmente, y desde hace mucho tiempo, entre los héroes de una vasta media-cultura de intenciones buenas y progresistas. Así, para leerlo hoy, hay que comenzar por eliminar de sus textos esa espesa costra de áulico *Kitsch* social que se ha ido depositando progresivamente en ellos. Empresa tediosa pero no demasiado ardua: basta olvidar provisionalmente el teatro y las peroratas didácticas, y abrir en cambio los poemas líricos o las *Historias del señor Keuner*, para que se delinee de nuevo la imagen de un escritor enigmático, áspero, casi antipático, y muy muy insolente. Y respiramos aliviados: bien, este «personaje» es, sí, difícil, pero un gran escritor, ya no manjar para buenas personas.

Atañe al Brecht «personaje difícil» que su libro más privado y secreto —el *Diario de trabajo* (1938-1955)— está sutilmente autocensurado. Al redactar sus notas, durante casi veinte años, en Dinamarca, en Suecia, en Finlandia, en los Estados Unidos, en Berlín, Brecht pensó siempre en la posibilidad de que una mirada enemiga pudiera verlas y utilizarlas.

Y un día ni anotó que el propio diario le parecía más bien «muy perverso a causa de posibles lectores indeseables».

Puede decirse que toda la vida de Brecht está bajo el signo de este miedo a caer en las manos del enemigo. El primer enemigo que evitar era para él —y éste es uno de sus méritos imperecederos— la cultura misma, entendida como manifestación de la «nobleza del espíritu», según la fórmula del odiado Thomas Mann. Cuando oía aletear a su alrededor las plumas mayestáticas del *Geist*, de ese Espíritu infatigable que, sobre todo en tierra alemana, rumia sin tregua sobre sí mismo, Brecht escupía en el suelo; luego, con su peculiar gesto burlón, tendía la mano y «mendigaba tabaco». Con este doble gesto Brecht repudiaba el reino de las esencias (y por ello de los Grandes Autores, de la Obra, de la Expresión de la Libre Cultura) y al mismo tiempo reivindicaba la irrenunciabilidad de lo superfluo: «El teatro, en efecto, no debe dejar de ser en absoluto algo superfluo; lo que significa, claro está, que se

vive para lo superfluo.» Mientras permanece encerrado en esta elocuente ironía, el comportamiento de Brecht es perfecto y hace pensar en algunos invencibles sabios chinos, «de corazón límpido y sutil», que fueron luego, en la práctica, su modelo oculto.

Pero la historia de Brecht es mucho más tortuosa y turbia. Uno de sus vicios constantes era el de recluir a sus muchos enemigos en la misma cárcel, obligando a convivir en la condena a los «masacradores que salen de las bibliotecas», inocuos seductores, culpables únicamente de gustar a las mujeres (y tal vez a las mismas mujeres que le gustaban a Brecht) y, en general, a todos aquellos autores cuya obra consideraba falta de un «carácter iluminador». Así, en el *Diario de trabajo* encontramos un extraordinario florilegio de acusaciones, insinuaciones y sarcasmos asestados en todas direcciones: de Lukács a Thomas Mann, de Becher a Auden, de Isherwood a Doblin. Sus juicios son casi siempre agudos, y también casi siempre agrios en exceso. Y de la misma forma trata los grandes acontecimientos: con la guerra en puertas, Brecht lanza desde su solitario observatorio miradas de desprecio a Inglaterra y trata de equipararla a la Alemania de Hitler. Imperialismo contra imperialismo, dice.

Años después, en Hollywood escruta con petulante incomprensión el cine americano y le dedica los típicos reproches del intelectual europeo tan aborrecido por él, acusándolo de ser contrario al Autor, a la Obra, a la Cultura. Moviéndose en la patética órbita de los escritos alemanes refugiados en América —hay que recordar que eran designados oficialmente como «extranjeros enemigos»—, y con frecuencia marginados como pedigüeños importunos, Brecht contempla con evidente rencor al grupo del Instituto de Frankfurt liderado por Adorno y Horkheimer, como si se tratara de una pandilla de universitarios histéricos ansiosos de recibir financiación, siervos del capital, por tanto. Pero precisamente por aquellos años, con lucidez insuperada, Adorno y Horkheimer habían acertado a perfilar por primera vez en la realidad americana los rasgos de una industria cultural, con respecto a la cual se revelan rudimentarios los análisis de Brecht y, sobre todo, viciados por su fastidiosa seguridad de defender lo justo.

Incluso en sus relaciones con Benjamin, que es el lector incomparablemente más genial, como también el más devoto, que Brecht haya tenido nunca, se perciben aspectos medianamente odiosos, como se desprende de las notas que nos ha dejado Benjamin sobre su estancia en Svendborg. Cuando Benjamin le entrega su admirable ensayo sobre Kafka, Brecht comenta el manuscrito diciendo que «este ensayo lleva agua al molino del fascismo hebraico» (una vez más, la obsesión de los lectores enemigos). Si ve que Benjamin lee *Crimen y castigo*, estalla inmediatamente en una de sus provocativas

condenas: «Brecht atribuye a Chopin y a Dostoievski una influencia especialmente perniciosa sobre la salud.» Finalmente, cuando le llega a América la noticia de la terrible muerte de Benjamin, Brecht anota el hecho en su diario sin una palabra de saludo al amigo y pasa inmediatamente a comentar con puntillosa suficiencia el manuscrito de las tesis *Sobre el concepto de la historia*, el último que Benjamin había enviado al Instituto de Sociología, concluyendo: «En suma, este breve ensayo es claro y clarificador (pese a sus metáforas y a su judaísmo).»

«*Pese a sus metáforas*»: no muy educado a la especulación, pero eminentemente dotado de olfato para oler dónde y por qué el pensamiento se vuelve peligroso, Brecht ha intentado durante años y años crear una teoría y una práctica artística estancas, refractarias a los asaltos de lo que, con cierta tosquedad, pero con segura intuición, llamaba «metafísica». No lo consiguió..., y se lo agradecemos. De todos modos, sigue siendo extremadamente interesante reconstruir cómo se creó en Brecht esa necesidad de derrotar al invisible enemigo, que no era evidentemente, como él quería hacer creer, el «teatro aristotélico», sino el mismo fantasma del arte, por lo que tiene de irreductiblemente ambiguo, huidizo y reacio a doblegarse a cualquier buena acción social. «El arte está del lado del destino»: en esta frase, disimulada en los diálogos de la *Compra del latón*, se halla quizá la clave de la actitud de Brecht. El lado del destino es el lado indominable, dominador, sustraído a la voluntad: es la nube del no conocer, de la que nace cualquier escritura. No se puede entender la tozuda insistencia de Brecht en hacer su teatro instrumental, dominable, despojado de cualquier magia, si no se reconoce, en la sombra, la enormidad del antagonista. El «teatro épico» de Brecht quería extirpar la magia del teatro. Pero la magia no es un hecho que se haya superpuesto al teatro en determinadas circunstancias históricas, y que por ello pueda ser eliminado utilizando diversas técnicas. La magia es interna al teatro; mejor dicho: es interior a cualquier palabra, en tanto que nombra una ausencia. Unos cuantos decenios de espectáculos brechtianos nos ofrecen una prueba experimental de este hecho: Brecht se ha convertido en un estilo escénico, una nueva magia, a veces deteriorada, a veces poderosa. ¿Quién podría hoy defender decentemente que, asistiendo a un espectáculo brechtiano, no sucumbe a esa mágica «torpeza» que Brecht temía en el teatro?

Mucho queda por descubrir, en cambio, sobre la peculiaridad de la magia de Brecht. Y, más que a la manida categoría del «extrañamiento», miraría a la técnica de la cita, que en cierto modo es el rostro esotérico del arte extrañado. Monumento de esta técnica, mucho más rico que cualquier texto teatral de Brecht, son las 770 páginas de los *Últimos días de la humanidad* de Karl Kraus. Brecht ha

sacado de allí un fuerte impulso, que sin embargo nunca ha reconocido claramente. Pero también es cierto que la categoría de la cita ha asumido en él aspectos nuevos, que reencontramos en toda su obra, incluso en el *Diario de trabajo*, forma paradójica y anómala, totalmente construida con un contrapunto entre las notas personales de Brecht y las fotos y los recortes de periódicos pegados a sus páginas.

Al basarse en la cita, y en el trabajo sobre materiales preexistentes, Brecht acogía un dato fundamental, hoy más que nunca: el rechazo de la *expresión directa*. Quien ya no se reconoce en una sociedad —y ésta es la condición de todo el arte nuevo—, tampoco reconoce el Yo ficticio que la sociedad le concede, invitándolo con falaz magnanimidad a expresarse. El escritor se vuelve entonces un sujeto fantasmal, que ya no dispone de un *lenguaje común,* y por ello se ve obligado a oscilar entre una lengua cifrada personal y todo el repertorio de lenguajes y de formas que el pasado le entrega. Montando esos fragmentos dispersos, enfrentando esos lenguajes y esas formas, contará la historia inaudita en que se le ha brindado participar. Eso explica, por-ejemplo, por qué algunos poemas líricos de Brecht, aparentemente muy directos, parecen extraídos del álbum de un antiguo poeta chino. Y es precisamente esa insuperable distancia la que confiere a unas pocas palabras de *basic German* su inmensa resonancia.

Nada es más precioso, en Brecht, que sus vistosas contradicciones. Justo él, que había escrito: «¡Qué tiempos éstos, cuando un diálogo sobre los árboles es casi un delito!», ha cometido varias veces ese delito, dedicando a los árboles algunos de sus supremos poemas, que permanecen mucho más grabados en la memoria que *Arturo Ui* o su *Galileo*. Justo él, que insistía siempre tenazmente sobre la necesidad de *utilizar* la literatura, nos confiesa, a través de su *alter ego* Keuner, que al salir de casa le gusta ver los árboles porque, en una sociedad donde los hombres son «objetos de uso», los árboles mantienen todavía «algo de autónomo, y por ello tranquilizador», hasta el punto de que se puede esperar que incluso los carpinteros los reconozcan como «algo que no puede ser utilizado»... Justo él, que se había reído de toda sublimidad de la literatura, ha dedicado a un saúco uno de los raros poemas del siglo que, sin ninguna exageración, pueden calificarse de sublimes.

El título es *Tiempos duros*: «De pie en mi escritorio / veo al otro lado de la ventana del jardín la mata de saúco / y reconozco en ella algo rojo y algo negro, / y me acuerdo de repente del saúco / de mi infancia de Ausburgo. / Durante algún minuto / pienso con toda seriedad si debo ir hasta la mesa / a recoger mis gafas para ver / todavía las bayas negras sobre las ramas rojas.» Ninguna explícita

denuncia de los males del mundo tiene la intensidad de estos pocos versos indirectos y reticentes.

EL PROBO ORGASMO

LAS NUPCIAS místicas entre marxismo y psicoanálisis, la denuncia de los daños causados por la familia, la rehabilitación de los esquizofrénicos, el orgasmo como panacea: todos estos temas, sobre los cuales se ha insistido constantemente una y otra vez durante años; con pedantería, tanto en semanarios femeninos como en los seminarios de la Ecole Nórmale o de Berkeley, ya habían sido propuestos y desarrollados en los años veinte por un médico de Galizia, seguidor de Freud antes de llegar a ser temible apóstata del psicoanálisis: Wilhelm Reich.

Profeta, científico, crítico de la sociedad, charlatán cósmico, Reich era sobre todo un visionario desesperadamente pegado a una única visión, que consideraba, como es evidente, la clave del universo. Tenía, además, uno de los peores vicios que pueden reprochar a un visionario: el literalismo, el culto de los hechos, de la *real thing*, de la medida cuantitativa, de la fórmula resolutoria. Así que no le bastó con introducir un concepto inconveniente como el del orgasmo en el centro del psicoanálisis. No le bastó con rodearlo testarudamente, ayudado por algunas intuiciones fulgurantes que le permitieron elaborar categorías indispensables, no menos que algunas categorías freudianas clásicas: la impotencia orgásmica, las corazas caracteriales, la pesté emocional, el miedo del placer, el atasco de la libido. Quiso ir más allá, con paso de bisonte: se abandonó a la creencia de que la palabra «biología» o cualquier tosco aparato de medición garantizaban por sí mismos una aproximación más segura a los secretos del mundo, permitiéndole tocar, ver y cuantificar la fantasmal e inaprehensible «energía orgónica» que creía haber descubierto.

Comentaron así las especulaciones sobre los biones, sobre las bañeras orgónicas, sobre las características bioeléctricas del eros. Su monomaníaca visión orgásmica invadió el cosmos: veía destellar el orgón en el cielo azul y en las inmensas extensiones astrales, pero también en la «luz azulada que emanan las flores» y en la «tranquila incandescencia de los órganos sexuales de las luciérnagas». Crecía en él el sueño demencial de ahuyentar todos los males obligando a la humanidad a orgasmos «justos». Finalmente se concentró en la primera imagen del mal que ofrece la triste simbólica actual: el cáncer. Y pensó poder vencerlo sumergiendo a los enfermos en cajas especiales, llamadas «acumuladores orgónicos», de la misma manera que pensó derrotar las sofocantes nubes DOR, absorbiendo su energía orgónica mediante baterías de tubos metálicos instalados en Orgonon, Maine, en los primeros meses de 1952. Poco tiempo después, la Food

and Drug Administration, organismo de control médico, denunció a Reich por sus experimentos. Y es simbólico que Reich terminara su vida en la celda de una prisión americana, donde había sido encerrado por «desacato al Tribunal», abandonado por todos salvo por un puñado de dudosos seguidores, como un *crank* cualquiera que haya cometido la imperdonable equivocación de hacerse notar demasiado.

Pero Reich no sólo irritó, con sus insensatos experimentos, a las autoridades americanas. También en los años precedentes había conseguido desagradar un poco a todos: a Freud y a sus discípulos, a los enemigos de Freud y del psicoanálisis, a los burgueses, a los proletarios, a los nazis, a los biólogos y a los soviéticos. Por diversos motivos, todos sentían que Reich llevaba consigo un peligro..., y que ese peligro no estaba únicamente en su desvarío, sino en las implicaciones de algunos de sus geniales, e incómodos, descubrimientos. De la misma manera que Engels había revelado lo que desde hacía tiempo podían ver todos —la miseria de los obreros ingleses obligados a un trabajo que ni siquiera permitía soñar en vivir —, también Reich, en la ajada Viena de los años veinte, había visto la miseria psíquica como un enorme hecho colectivo, la existencia entumecida, la enfermedad incurable anidada en la vida media, el sexo como lugar privilegiado de la «masacre psíquica que todos sufrimos».

Disgustado con la habitual práctica analítica con pocos y selectos clientes, Reich había abierto una especie de consultorio por el que pasaba mucha gente a pedir alguna ayuda, a contar lo que no funcionaba en su propia vida; gente que no pertenecía únicamente a la burguesía ilustrada, como la mayoría de los pacientes de Freud, sino también a esa masa sin perfil, consumida y febril, de desarraigados y de pequeñoburgueses, temerosos de proletarizarse y de perder todo *status* social, que pululaba entonces por la ciudad. Oyendo contar todos los días a camareros, obreros, empleados, estudiantes, pequeños comerciantes cómo se desenvolvía realmente su vida sexual, Reich acabó por sentirse rodeado por la ciudad como por un inmenso cuerpo contraído, incapaz de expandirse, de abandonarse: la impotencia orgásmica era la metáfora de esa asfixiante incapacidad de vivir que dominaba en el aire.

—Mientras los santurrones seguían criticando la liberalización sexual, la realidad ofrecía indicaciones contrarias: o sea que «el hombre es la única especie biológica que ha destruido su función sexual natural, y eso le hace sufrir». Por ello el sexo era vivido fundamentalmente en la angustia, en una especie de primordial *miedo del placer*, que se traducía luego en síntomas fisiológicos precisos. Mientras sus pacientes hablaban, Reich observaba con mirada aguda su cuerpo: descubría extrañas rigideces en el cuello, en la mandíbula,

en el tórax, poses forzadas, modos de respirar, posturas que *necesitaban* asumir. ¿Por qué? Eran medidas defensivas, intentos de frenar una libido atascada: Reich denominó estos fenómenos «corazas caracteriales» e inventó una terapia para eliminarlos.

Si es cierto el aforismo de Nietzsche, según el cual «el grado y la especie de la sexualidad de una persona se extienden hasta la punta extrema de su espíritu», Reich, con su análisis del comportamiento sexual, había en cierta manera descubierto en la práctica el «malestar de la civilización». Pero, a diferencia de Freud, Reich detestaba la resignación y tampoco le gustaba consolarse elogiando la función civilizadora de la sublimación. Distanciado ya entonces del maestro, también por estas razones, persiguió el sueño de una liberación total; quería alcanzar directamente el cuerpo, la zona muda de nuestro ser, hacerle recuperar la vida que había perdido. En realidad, Reich había estado dominado desde el principio por un fantasma de revolución biológica. Esto fue lo que lo condujo a sus primeros grandes descubrimientos y lo que, por culpa de su recalcitrante literalismo, lo condenó al penoso delirio de los últimos años. Para salvar el cuerpo, utilizó los mismos métodos que lo habían destruido.

Sería, sin embargo, demasiado fácil, y totalmente erróneo, dar carpetazo al «caso Reich» dividiendo su obra en dos fases, una genial y todavía viva, la otra delirante y risible. En realidad, las dos partes se mezclan en todo momento. Para ver qué es lo que *no* funciona en Reich, debemos estudiarlo allí donde mejor funciona, sea en sus libros más interesantes, como *La función del orgasmo o El análisis del carácter*, evitando cebarse sobre las obras últimas, como *La biopatía del cáncer*. Pongámonos entonces en el centro del pensamiento de Reich y observemos de cerca su teoría del orgasmo. Con rápidos y tajantes plumazos, Reich demuestra que el llamado «hombre normal», con su sexualidad «media», es una rica concreción de la peste emocional, una siniestra criatura psíquica que la sociedad sigue produciendo incesantemente. Cuál era el nexo entre esa «normalidad» y el *placer* que millones de personas encontraron en el fascismo lo explicó Reich después, exahustivamente, en 1933, en su *Psicología de masas del fascismo*, un libro que sigue irritando a muchas personas bienintencionadas convencidas aún de que el fascismo engañó a las masas, mientras que, en realidad, respondía a sus precisos deseos.

Sobre estos puntos Reich es invulnerable, y bastan algunas de sus páginas para hacer superfina una prolija y morosa literatura antirrepresiva que ha hecho furor durante años. Pero, ¡ay!, Reich también tiene para ofrecernos, desde el inicio, su modelo «justo», el del hombre completo, «genital». Veámoslo actuar, por ejemplo, en aquellas páginas, a ratos involuntariamente cómicas, de la *Función del orgasmo* en las que se describe «el acto sexual orgásmicamente

satisfactorio». Pues bien, observamos en primer lugar que el individuo que debe estar «satisfecho» es desastrosamente «macho». Sabemos que la sexualidad femenina ha sido el gran escollo para Freud; pero, por lo menos, sus teorías sobre este tema han forjado una gran mitología. Para Reich, por el contrario, con su eros ambiguo, desconfiado, huidizo e inagotable, la mujer tendencialmente no existe: se le encomienda la habitual meta obsesiva del orgasmo vaginal y sobre todo se la insta a comportarse como el macho «genital» y maduro. ¡Qué falta de delicadeza!

Otros detalles: en un gráfico del coito «justo», que Reich consideraba una especie de sección áurea de la existencia, lo que Groddeck llamaba «placer preliminar» —es decir, toda la admirable tortuosidad del eros— ocupa una parte minúscula; como si se dijera: «Nada de bromas.» Que en esta sexualidad madura hay poco espacio para las bromas se nos confirma inmediatamente: «Los individuos orgásmicamente potentes no hablan —salvo alguna palabra tierna— ni ríen jamás durante el acto sexual.» ¡Por favor! En cuanto a la mujer: «Normalmente, o sea a falta de inhibiciones, el curso del proceso sexual en la mujer no se diferencia en absoluto del hombre.»

Otra precisión: en el acto sexual «justo» no sólo no se ríe y no se habla, sino que «no se tienen fantasías conscientes». Obtusos castores del sexo, estos machos «genitales», con las buenas mujer— citas que se merecen, desarrollan impasibles su tarea. Y cuidado con dejarse distraer después por la maligna sexualidad «pregenital», por los impulsos «secundarios»..., porque ya se sabe que todo lo que es «secundario» es «perverso», e incluso —llegará a especificar Reich— «pornográfico». En cuanto al orgasmo, es la seriedad de la vida que barre todos los juegos frívolos, la piedra angular de la nueva casa del sexo genital y liberado. Y es, una vez más, un cuartel. Con la misma fijación persecutoria con que los pedagogos del siglo XIX explicaban que el eros sólo sirve para procrear, Reich nos obliga ahora a creer que el orgasmo es la Fórmula Trinitaria de la naturaleza. El orgasmo es el gran Fin, el Telos (diría Husserl), y a él debe someterse la Tensión divagante, disipada y centrífuga. En pocas y bruscas frases, Reich nos explica cómo se comporta en la cama la Metafísica occidental.

Pero entre el Culto del Orgasmo propagado desde los Estados Unidos[389] y el eros la relación debe de ser algo así como la que pueda existir entre el Culto de la Conciencia de algunos grupos californianos y el Oriente de los Veda. ¿Cómo es posible llegar a ese grado de incomprensión de los propios descubrimientos?

e suscita entonces una sospecha: es posible que el propio Reich estuviera oprimido por una pesada coraza, la del «verdadero hombre». Contemplando una célebre fotografía de Freud anciano, Reich —gran

lector de fisonomías— leyó en ella una única cosa: la desesperación. Si tomamos un retrato de Reich en su último período, en Orgonon —una foto en la que viste uno de esos chaquetones a cuadros que la Astucia de la Razón haría heredar poco después al Marlon Brando de *La ley del silencio*—, es difícil no verlo precisamente como la imagen del «verdadero hombre», rudo y simple. Pero es posible que los «verdaderos hombres» sean los menos adecuados para sondear ciertos secretos del eros, susurra una invisible *cocotte*.

EMINENTES LUNÓLOGOS

EN 1845 CHARLES Baudelaire, *dandy* febril y cargado de deudas, se aseaba entre los cuadros del Salón y reflexionaba sobre la paradoja creada por el hecho de que, en un mundo burgués, «ya no hay burgueses, desde el momento en que el burgués utiliza también esta palabra como insulto»; en 1907, en el lecho de muerte, Alfred Jarry pedía, como deseo supremo, un mondadientes. En el intervalo de estas dos fechas, o entre otras dos análogas, unos cuantos escritores franceses dibujaron en la soledad, pero obedeciendo casi a un oculto reparto de los papeles, el mapa de lo moderno: Baudelaire, Corbiere, Rimbaud, Laforgue, Verlaine, Lautréamont, Mallarmé, Jarry. Reabrimos sus páginas y percibimos en cada ocasión el aliento devastador de la literatura absoluta, el aliento que ha seguido empujando la escritura hasta hoy. Estos son los escritores que cortaron las últimas amarras; son la primera tripulación de esa *nave muerta* de la literatura que sigue surcando silenciosamente los mares más procelosos y los más transparentes. Lo moderno, categoría burlona, se ha convertido mientras tanto en un concepto tosco y ligeramente anticuado; pero basta recordar pocas líneas de Rimbaud o de Lautréamont para comprobar que su gran juego sigue siendo digno de ser jugado, mejor dicho, es aún nuestro juego, ineludible. Si hoy ya no aceptáramos sus términos, la literatura sería realmente esa tontería que tantas personas llenas de celo se empeñan en criticar.

A excepción del pobre Laforgue, todos los escritores que he citado están admitidos en la colección de la Pléiade, señal fiable de canonización. Una bibliografía desbordante se ha acumulado sobre ellos y la universidad los considera suntuoso botín. Sin embargo, son escritores que en parte siguen esperando sus lectores: lectores capaces, como lo fue Benjamin para Baudelaire, de seguir los tentáculos visionarios de la escritura por las calles de la ciudad, en las mansardas, en los sótanos, en los *boudoirs* de la psique, o en aquella Kamcaatka infernal en la que Sainte-Beuve situó justamente a Baudelaire... y a la que no se atrevió a acompañarlo.

En la Italia de nuestro siglo estos escritores no han encontrado lector más fiel que Sergio Solmi: un lector discreto, insinuante y, sobre todo, cómplice. Desde sus primeros ensayos de los años veinte —los años en los que, para cualquier autor italiano, era casi obligatorio ocuparse de «cosas francesas»— hasta el revelador *Ensayo sobre Rimbaud*, Solmi ha seguido recorriendo incansablemente sus páginas, ha entretejido su prolongada, nocturna y mimetizada experiencia con esas lecturas, las ha envuelto en esa singular memoria biológica que

debiera ser una de las primeras cualidades del crítico. En la escritura, Solmi capta fundamentalmente, y muchas veces con portentosa precisión, el *timbre*; ese misterioso parámetro que ninguna parrilla semiológica ha conseguido aprisionar hasta ahora, y por buenas razones. Es natural, por consiguiente, que, al recopilar unos cuantos ensayos sobre autores franceses, de Jarry a Daumal, Solmi haya titulado el libro *La luna de Laforgue*—, porque Laforgue es, por excelencia, el poeta del timbre.

Maestro reconocido de Eliot y de Pound, Laforgue sigue estando vergonzosamente olvidado en Francia. Sus admirables cancioncillas, lábiles y complejas, ya disgustaban a los surrealistas, que, sin embargo, hubieran podido aprender mucho de él en cuanto a lucidez versificadora. A Maurice Saillet se le ocurrió hace años la broma de reordenar algunas secuencias métricamente *libres* de Breton en alejandrinos, revelando así de manera clamorosa que esos versos, más que de un numinoso inconsciente, provenían de la persistente inclinación de Breton hacia una *sensiblería* tardosimbolista.

Con Laforgue se produce, en cierto modo, lo contrario: nunca como cuando utiliza los materiales más insignificantes y desechables Laforgue sabe hacernos percibir su peculiar timbre ácido y penetrante, destinado a ser nuestro psicopompo o guía en la laberíntica confusión de las lenguas (y de los tiempos, de los personajes, de los tonos, de los géneros) que es su terreno secreto. Reivindicando las *Complaintes*, los *Derniers ven* y las *Moralités légendaires*, libro serenamente genial, Solmi nos muestra, paso a paso, qué preciosa ayuda puede ofrecernos un procedimiento crítico como el suyo, que sin embargo exhibe casi con coquetería algunos recursos ahora pasados de moda: aislar los tonos, los elementos de la composición, los saltos irónicos, el clima psicológico. El *mot juste* crítico aparece así cautelosamente engarzado en una prosa amable y discursiva, casi demasiado preocupada por mantener en todo instante los justos equilibrios. Y, al final, descubrimos que esas fórmulas arrojadas allí con desenvoltura componen una sutilísima y luminiscente telaraña, amorosamente tejida en torno al texto, como en el caso precisamente del ensayo sobre Laforgue: «cándida y refinada *ópera* metafísica», «mundo artificial de Lunas cloróticas y de Soles *rastaquouires*, de encuentros astrales y mundanos, de Pierrots y de *jeunes filies*, de organillos, barrios parisinos y espacios y tiempos extraterrestres», «delicadas composiciones contrapuntísticas de piano íntimo», «crema enloquecida de anacronismos triviales..., un estilo impecablemente nítido y perlado, todo control y artificio y calculados abandonos, dobles fondos y paréntesis».

En estas opiniones vibra una afinidad que va mucho más allá de la del crítico sutil con un autor amado. Aquí habla también el Solmi

poeta embriagado de *Levanta*, devoto como Laforgue de Notre-Dame la Lune (y por parecidas razones: «era el cero / que cualquier cálculo explica, era lo concreto, / blanco, agujereado, calcinado fondo / del ser»), digno también él de ser acogido entre los Pierrots legendarios, «eminentes lunólogos».

RECUERDO DE LA MADRE CON EL CORSÉ DESABROCHADO

CIRCULA una opinión injusta sobre Léautaud: que es un *petit maitre*, vinculado por completo a un mundo desaparecido, y por ello irrelevante en una época como la nuestra, deseosa de administrar el cosmos. Me gustaría proponer otra definición: Gran Maestro de las Cosas Pequeñas (o, mejor dicho, de las Cosas Próximas, o de aquellas que, por lo menos, se presentan burlonamente como tales). Entre tantos Pequeños Administradores de las Cosas Grandes y Lejanas, es lógico que Léautaud fuera marginado; él, que en ochenta años nunca llegó más lejos que a Calais, abandonando de mala gana por unos pocos días ese olor penetrante de París que impregna su prosa.

Sin embargo, el Léautaud narrador apenas ha sido dañado por el tiempo..., quizá porque hasta un simple viaje a Calais puede equivaler a una travesía de infiernos y paraísos. En realidad, aquel modesto traslado por motivos familiares (una tía moribunda) estaba destinado a ser un acontecimiento capital para él. En aquel viaje se tramó y casi se zanjó la única gran historia de amor de su vida: la habida con la madre. El cínico, glacial, maligno y amargo Léautaud se abandonó entonces a una desbordante ola amorosa, y se lanzó a una historia que merece figurar en los anales más secretos de la pasión. Intentó recuperar a la madre como amante, no habiéndola tenido jamás como madre. Y, mientras vivía esa historia, la escribía. Pero no sólo por ese sano espíritu de aprovecharlo todo que caracteriza a los auténticos escritores: existían en esta ocasión mucho más oscuras razones de ceremonialidad fúnebre. Para explicarlas, habrá que aludir a la «novela familiar» que fue el precedente de este gran amor.

Léautaud era hijo de padres diferentemente libertinos, que hicieron siempre lo posible, cada uno a su modo, por librarse del hijo. La madre, una fascinante actriz del teatro frívolo, y de vida frivolísima, lo abandonó, con gesto deportivo, tres días después de su nacimiento, y a partir de entonces se convirtió en «la eterna ausente», que se aparecía al niño en escasísimas y fugaces visiones de corsés desabrochados, pasillos del Folies-Bergére, perfumes envolventes, como una amante apresurada, siempre de viaje. El padre, actor de teatro y después apuntador en la Comédie Franchise, era un macho maupassantiano y sanguíneo, de mirada cargada de sensualidad, que dirigió sus atenciones a la futura madre de Léautaud mientras se acostaba con la hermana de ella, y que solía salir a la calle con una fusta que enroscaba delicada, pero imperiosamente, alrededor del

cuello de cada mujer que lo atraía. Y, según parece, éstas lo seguían sin dificultad. Para Léautaud padre, el hijo fue sobre todo un estorbo al que urgía alejar lo más posible de casa para no estorbar las idas y venidas femeninas alrededor de su cama.

Como en un caso de manual de psicoanálisis, el pequeño Paul se vio rechazado, borrado y aniquilado por estas dos imágenes de vida segura, rapaz, tranquilamente apoyada en el placer. Representaban, además, las dos caras de cualquier juego: la madre era la Ausencia, tan engañosa y tan incomprensible que el hijo no podía vivirla en otra forma que como Amor Lejano: ya no madre sino tan sólo amante; el padre era la Presencia, la estructura demasiado densa de lo que inexorablemente existe, la maciza invasión de lo real, que instilaría en el hijo una repugnancia radical por la vida, la necesidad de una distancia que le permitiera sentirse siempre un poco *fuera*, levemente al margen.

Nace de este núcleo todo lo que oficialmente se desprende de Léautaud: su perpetuo cinismo, su ironía punzante, su antipatía por los sentimientos. Pero, en el origen de todo ello, hay que ver el gesto del pequeño Léautaud que pasa días y días de su infancia debajo de la mesa del comedor, «sin juguetes, sin nada» o, en todo caso, en compañía del perro del padre. (A los ochenta años, en los *Entretiene* con Mallet, reconocerá que nunca ha abandonado esa vida oculta debajo de la mesa.) Perezoso, melancólico, solitario, este niño ha decidido ya Hacerse el Muerto, responder a la persecución de la vida tomando distancia, en la posición de testigo de sí mismo; o sea la del escritor de diarios que descubre el arma más preciosa del Muerto: la escritura, único instrumento que ofrece una insuperable pantalla defensiva y a la vez promete una venganza reparadora. Escribir se vuelve entonces, para Léautaud, una delicada repetición de la vida, que sirve para inhumarla para siempre, con sutil *pathos* ceremonial. Lo que está escrito está sepultado: éste es el presupuesto de su obra.

En la trasera del suntuoso marco de harapos, bufandas, marmitas y verduras cocidas de la última casa de Léautaud, en Fontenay-aux-Roses, se abría un vasto jardín silvestre, en el que el escritor afirmaba haber sepultado con sus manos cerca de 300 gatos y 150 perros. Allí donde una mirada extraña veía un terreno yermo y abandonado, Léautaud recorría el orden íntegro de su necrópolis, e incluso había dibujado un mapa del jardín que le permitía situar cada una de las tumbas. Semejante a ese jardín, en la obra de Léautaud, detrás del inmenso macizo del *Journal*, surge una zona de pocas páginas admirables, vibrantes en cada uno de sus puntos. Se trata de tres escritos autobiográficos, aparecidos en los primeros años del siglo —*Le Petit ami, In memoriam* y *Amours*—, que Léautaud siempre siguió considerando como partes de una improbable novela pendiente: *Passé*

indéfini. Estos tres textos pueden ser vistos como tres diversos actos de sepelio ritual, jerárquicamente dispuestos según la importancia de la tumba: primero la madre, amante imposible, en el *Petit ami*\ luego el padre, minuciosamente observado en la agonía, en *In memoriam*\ después el primer amor, en *Amours*. (Pero hay que decir que este último es un sepelio de menor cuantía, porque, en la patología juvenil de Léautaud, sólo el padre y la madre tienen cierto calado; lo demás son juegos sobre la arena.)

Esas fangosas operaciones psicológicas dan muchas veces penosos resultados literarios. En el caso de Léautaud han hecho nacer tres textos que mantienen un aliento todavía intacto. Mérito fundamental del estilo, el estilo de un Stendhal funerario, tan perfecto como para llegar a ser imperceptible y confundirse con un tono de conversación fluida e imparable. Apoyando la mano sobre esta prosa, nos parece sentir todavía el leve latido de los múltiples pulsos de la vida. Y es el máximo engaño en que este estilo consigue hacernos caer, porque oculta que la misma vida ha sido ahogada, por Léautaud, con una piedra al cuello.

Sin embargo, el centelleo de la mentira, esa luminiscencia vital que es inseparable de la literatura, ha suscitado siempre en Léautaud una secreta gratitud. De niño, sus jardines públicos habían sido los recintos de los *music-halls* y los camerinos de las *cocottes*, que lo protegían: en *Petit ami* ha cantado a sus primeras amigas con nostalgia y ternura, como una menuda sociedad inconsciente, necesariamente embustera, ligera y volátil: la única en que este hombre amarguísimo ha vislumbrado una imagen de felicidad. Eligiendo a su madre ausente para el papel de reina ausente de esta minúscula tribu mercenaria, Léautaud les ofrendaba el máximo don que él podía concebir: transformaba la venganza en homenaje. Y, oculto debajo de la mesa, le oímos murmurar, cínico y desgarrado: «El amor honesto, el amor puro... ¿no es acaso lo contrario del amor?»

SOBRE LOS FUNDAMENTOS DE LA BOTELLA DE COCA-COLA

CUANDO llegó la noticia de la muerte de Martin Heidegger, la cultura italiana se apresuró, salvo contadísimas excepciones, a ofrecer una nueva prueba de una de sus persistentes miserias. Por unos cuantos días se sucedieron, en las páginas de los diarios y de las revistas, necrológicas disecadas, preocupadas advertencias, letanías universitarias. Se habló de existencialismo negativo y positivo (cómica subespecie, ésta última, cuyo monopolio poseemos), de la adhesión de Heidegger al nazismo, de Sartre y de Juliette Gréco, como objetos relevantes influenciados por el filósofo, sin que faltaran frecuentes alusiones a una cierta lejanía de Heidegger respecto a los problemas del presente. Daba la impresión de estar asistiendo a una secuencia de obligados y apresurados gestos de despedida a una vieja gloria siempre secretamente odiada, cuyas gestas ya no se recuerdan con precisión.

Ha sido por ello una verdadera sorpresa que en «Rinascita» apareciera un artículo de Massimo Cacciari lleno de virulenta novedad en ese marco. No sólo Cacciari no aplicaba a Heidegger el manido rosario de estupideces («alineamiento irracionalista..., objetivamente reaccionario..., decadentismo..., exponente de la burguesía monopolista») al que durante decenios nos ha acostumbrado la cultura genéricamente marxista («expresión cada vez más desorientadora», observa justamente Cacciari), sino que, al contrario, esas estupideces eran vistas por él como tales y alejadas con gesto de impaciente desprecio, junto con sus aún más obscenas correspondencias laico-ilustradoras («falta de confianza en el hombre..., actitud mística..., disgregación de los valores»). Una vez concluida tan saludable desinfección, y encontrándome en el vacío —ese exaltante vacío en el que sólo puede moverse el pensamiento—, podemos acercarnos finalmente a conmemorar a Heidegger, a reencontrar la sombra de su pensamiento proyectada por doquier alrededor de nosotros. Porque, aun antes que a los Pastos del Ser, el pensamiento de Heidegger puede y debe guiarnos a entender el fundamento metafísico de una botella de Coca-Cola.

Existe otra imagen polémica de Heidegger, mucho más fuerte que las inadecuadas objeciones que siempre se le han dirigido en Italia. Es una imagen que más que nadie ha contribuido a trazar el único adversario que podía medirse con él en una Alemania finalmente abandonada por el pensamiento: Th. W. Adorno. En un panfleto que

realmente no consta entre sus cosas más afortunadas, Adorno ha atacado con furia a Heidegger como encarnación de la «jerga de la autenticidad». ¿Qué es esta jerga? Tanto en las páginas culturales de los diarios conservadores alemanes como en las lecciones inaugurales de los nazis emboscados en las universidades, en las llamadas a las sanas usanzas germánicas como en las loas al alpinismo contemplativo, en las condenas de las palabras extranjeras como en los llamamientos al «diálogo», a las «jerarquías», al «espíritu», amenazados todos ellos por la sociedad de masas, sonaban al oído absoluto de Adorno palabras y expresiones torvas, que tenían su origen en algún lugar de la tradición romántica y ahora vagaban sin rumbo, como pestilentes mensajeros y *revenante*, en la Alemania de Bonn: «sacrales sin sustancia sacral, emanaciones recongeladas, los clichés de la jerga de la autenticidad son productos del descarte del aura».

Así pues, detrás del terrorismo del lenguaje filosófico de Heidegger, Adorno buscó, como un experto perro trufero, esos tesoros de banalidades profundas que han alimentado a Alemania desde los tiempos del Biedermeier, que han protegido el ascenso del nazismo, que han servido de pedestal a Adenauer y siguen inspirando las consignas de los cristianos demócratas alemanes. La acusación final contra Heidegger, según Adorno, era la de haber construido una compleja maquinación especulativa para justificar la aceptación de lo dado. Y ya se sabe que para la «teoría crítica», a cuya tradición pertenece Adorno, la peor vergüenza del pensamiento consiste en renunciar a la marxista «crítica de lo subsistente».

Todo esto sería sin duda encomiable, si no fuera fundamentalmente falso. No es que la «jerga de la autenticidad» no haga estragos, muchas veces de manera siniestra, en las páginas de Heidegger. Pero considerarla una clave explicativa del conjunto es un error no menor de aquel, clamoroso, de quien cree liquidar a Wagner a partir de las indudables bestialidades que el gran compositor decía a veces. Pese a toda la coqueta mitología de la cabaña en el bosque, de los senderos campestres y de los «senderos interrumpidos», usualmente asociada al personaje Heidegger, su temible máquina especulativa está movida por algo muy diferente de aquella beatería alemana que desluce a veces algunos de sus escritos. En cada fase de Heidegger, desde *Se in und Zeit* a los últimos fragmentos oraculares, notamos que lo que dirige el juego es una fuerza fría, lúcida, implacable, la flor de lo moderno: el gran nihilismo que ha guiado desde los orígenes el pensamiento occidental a una gloriosa autodestrucción que hoy celebra su crepúsculo de los dioses.

Como el monje tibetano que desgrana interminablemente sus fórmulas de oración, Heidegger recorre una y otra vez toda la historia

del pensamiento, de los griegos a Nietzsche, con portentoso virtuosismo, sumiéndose en oquedades abandonadas y descomponiendo irremediablemente las perspectivas sobre los enunciados más conocidos. La historia de la metafísica, esta historia que es un destino, nunca ha alcanzado una transparencia tan aterradora como en los análisis de Heidegger. Es verdad que se trata de una transparencia ganada al precio de muchas violencias e injusticias, que es un destino retocado por un maquillador magistral para que su línea desemboque justamente en el umbral de la cabaña de Heidegger en la Selva Negra. Desde allí, a él le gustaría llevarlo de la mano, cautamente, por «endebles puentecillos», más allá de sí mismo, hacia «la superación de la metafísica».

Pero quien siga este trazado del destino de la metafísica en estado de perenne sospecha deberá admitir también que se trata de un proyecto genial e iluminador. Nadie había conseguido reconstruir con tan perentoria exactitud la jaula dentro de la cual se ha movido fatalmente, de Platón a hoy, el pensamiento occidental, condenado a ponerse en cuestión continuamente hasta el agotamiento de las posibilidades. Este límite, afirma Heidegger, habría sido alcanzado con Nietzsche, último pensador y sello de la metafísica, evocador de la devastadora y embriagante «voluntad de poder» que hoy nos gobierna. (Está claro qué sutil venganza realiza Heidegger en este punto, relegando al más inasible filósofo de Occidente al jardín de Armida del que siempre había intentado escapar…, y esto ya es un buen ejemplo de las violencias de Heidegger.)

¿Qué le ocurre al pensamiento después de Nietzsche? Debo volver aquí a los fundamentos de la botella de Coca-Cola, a los que aludía al comienzo. Además de fascinante lector de los textos clásicos de la filosofía, además de sorprendente inventor de cadenas de asociaciones verbales, Heidegger ha sido un intérprete indispensable del presente. Para comprobarlo, bastará abrir dos de sus textos: *El problema de la técnica* y *La superación de la metafísica*. ¡Cuántos congresos, cuántas afligidas meditaciones sobre la malignidad y los beneficios de la técnica hemos sufrido a lo largo de todo el siglo! ¡Cuántas disputas vacuas entre «científicos» y «humanistas»! ¡Cuántas recomendaciones sobre los diversos modos de utilizar la técnica! ¡Como si realmente dependiera de nuestra voluntad! ¡Cuando ya el cuño de nuestra misma voluntad es una aportación de la técnica! Técnica quiere decir metafísica en acto y en hecho, insinúa Heidegger. Salido de las vías de la historia, Occidente revive sincrónicamente el destino de la metafísica en la mudez elocuente de su propio funcionamiento. No es posible explicar la botella de Coca-Cola sin remontarse al *eídos* de Platón. No es posible hablar de la botella de Coca-Cola en tanto que cosa, si no se explica que ésta sólo ha podido aparecer en un mundo

que «ya ha destruido las cosas en tanto que cosas».

Todo esto puede parecer abstruso. Pero es un intento de acercarnos a la suprema incomprensibilidad de lo que nos rodea. Si, en nuestro entorno, son muy pocos quienes sienten necesidad de la metafísica (palabra hoy usada casi siempre en sentido peyorativo), es porque todo es *ya* metafísica. Y —¡última burla!— la filosofía se ha vuelto ahora fundamentalmente un hecho funcional. ¿Funcional para qué? Para el *Ge-Stell*. Dejo a un lado las habituales ironías sobre las arbitrariedades y los funambulismos lingüísticos de Heidegger: preciso únicamente que esta palabra, de uso común en el sentido de «andamio» o incluso «estante», se vuelve en el último Heidegger el sol negro alrededor del cual se disponen, en aberrante armonía, los compuestos del verbo *stellen* («poner»), del *vorstellen* («representar») de la metafísica clásica al *bestellen* («ordenar» en sentido comercial) que resuena cotidianamente en las empresas. ¿Y qué es, finalmente, el *Ge — Stell? Ge-Stell* indica fundamentalmente la presentación de todo lo existente (y por tanto también del hombre) como disponibilidad, como material a usar, a explotar. El hombre se torna «la materia prima más importante», violentable *ad libitum*, y como tal es *empleado*. En una chispa de ironía metafísica, se nos revela entonces que la figura del empleado es la que mejor cuadra, en todos los sentidos, a este estado del mundo. De la misma manera que sólo Heidegger —y será quizá una sorpresa para muchos— ha llegado a deducir una definición de Hitler como primero entre los empleados. Y es significativo que el ambiguo *Ge-Stell* coincida perfectamente con los análisis del Marx visionario del primer libro del *Capital*, que nos presenta el mundo como «almacén de mercancías», lugar de la disponibilidad y del intercambio total.

Siguiendo con las variaciones sobre el *Ge-Stell*, descubrimos después que también nos iluminan sobre el primer enemigo de Heidegger: Th. W. Adorno. La dialéctica adorniana de la ilustración se superpone, en sus rasgos decisivos, al destino del nihilismo que Heidegger ha *contado* en su *Nietzsche* y en otros muchos textos más recientes. Así que las teorías adornianas sobre la industria, y sobre la industria cultural, aparecen con naturalidad entre las muchas aplicaciones del *Ge-Stell*.

¿Cómo explicar estos encuentros y coincidencias entre pensadores enemigos? Porque, más allá de todas las evidentes incompatibilidades recíprocas, ambos están hermanados por algo mucho más profundo, que nos permite pasar del uno al otro como de un mundo al otro de una misma red (¿de agentes secretos?): el hecho de empujar el nihilismo a sus formas más radicales procurando al mismo tiempo contemplarlo *desde fuera*, desde un fuera enigmático y huidizo, que Heidegger denominaba «superación de la metafísica», que Adorno

llamaba «utopía», y Marx hacía resplandecer como final de la prehistoria. El nihilismo es el gran embudo del pensamiento occidental. Cuanto más se acerca a su desembocadura, más obligados están a mezclarse los elementos incompatibles. Esto puede dar una sensación de vértigo. Pero, sin ese vértigo, ahora ya no es posible pensar.

LA SIRENA ADORNO

AMÉRICA, 1944: lugar de fáciles alucinaciones, sobre todo para los intelectuales prófugos de lengua alemana, reducidos al papel de «pedigüeños luchando por una tajada» a la vez que expuestos al primer y brutal contacto con la sociedad industrial *pura*, muchas veces con estremecimientos y remilgos frente a la «mecanización del espíritu». En aquellos años hubo varios suicidios, además de desoladas soledades en pequeños apartamentos de Nueva York o de Los Ángeles. Muchos no resistieron, y se convirtieron en patéticos lémures de la vieja Europa, desechos de una cultura que ya nadie tenía ganas de utilizar. De esa condición humillante supo extraer Th. W. Adorno un material precioso para su libro más importante: *Minima mor alia*. Y su momento de máxima fuerza creativa coincidió con la situación de máxima indefensión, cuando, intelectual desconocido, con sus ojos saltones y perdidamente melancólicos, pero al mismo tiempo curiosísimos por todo, con sus manitas de niño delicado obligado demasiado pronto a ser adulto, se camuflaba de sociólogo empírico para demostrar que era útil y ofrecer alguna investigación concreta al American Jewish Committee.

Pero la auténtica concreción estaba justamente en su mirada desesperada y móvil que se posaba en los objetos típicos' del Nuevo Mundo, en los fragmentos de frases de los diarios, en las sonrisas profesionalˆ de los colegas, en los chaletitos acorazados de las familias felices y horrendas. Recuperando una forma aforística que había sido de Nietzsche, y después de Horkheimer, de Bloch y de Benjamin, Adorno la doblegaba ahora a un uso diverso, que le permitió un decisivo ahondamiento en la vida íntima de la sociedad que lo rodeaba: una vida hecha de minucias que nacían ya televisivas, y que ningún filósofo hasta entonces había considerado dignas de la propia reflexión.

Sobre ellas Adorno dejaba vagar prolongadamente su mirada, hasta conseguir que transparentaran, fragmentado como una anámnesis psicoanalítica, todo el pasado de nuestra cultura, un paisaje de catástrofes contraído ahora en una armonía infernal. Observando las pulidas imágenes de la publicidad, escuchando la letra de una canción en la que resonaba el eco deformado de la de un *lied* de Brahms, Adorno sabía que no se trataba de defender «la cultura» de esos horrores, sino, al contrario, de reconocer en ellos el origen mordaz de la cultura misma, finalmente revelada de forma especular, en su final: «En su luz deformada resplandece el carácter de *rédame* de la cultura.»

Para quien consigue, a través de las mallas de una prosa prodigiosamente tensa y densa, captar el mecanismo de lo que Adorno llamaba «crítica de la cultura», *Minima moralia* se vuelve un libro contagioso. No creo que se pueda decir que lo ha leído bien quien durante un tiempo no lo haya sufrido como una obsesión, quien no se haya sentido obligado por esas páginas a ver como por primera vez, en múltiples ocasiones con un terror paralizante, muchas situaciones cotidianas que estaba acostumbrado a vivir como inocuas. Así que puede resultar saludable alejarse algún día de esta obsesión y de su invasión capilar y reconquistar la novedad de una mirada, aunque sea un tanto miope y distraída. Pero es una obsesión que se agradece siempre: cuando se vuelven a hojear aquellas páginas, reaparecen algunas frases como talismanes que han ayudado a atravesar la selva encantada: testigos silenciosos y benéficos, con un poder todavía intacto, para quien ha tenido la fortuna de encontrárselos. Quisiera recordar aquí sólo una de esas frases, quizá la más precisa definición del arte que conozco: «Arte es magia liberada de la mentira de ser verdad.»

Minima moralia, decía, es un libro contagioso, un libro-sirena. Es verdad que para oír ese canto hay que tener oídos receptivos. En caso contrario se acabará por juzgarlo como el eminente historiador Delio Cantimori, quien sentenció así a Giulio Einaudi, que le había pedido una opinión editorial sobre el libro: «Es el tardío producto de esa literatura de máximas y consideraciones sociopsicofilosóficas que estaba muy en boga en el período weimariano.» Dicho y liquidado: dos líneas de encuadre histórico, siempre obligado, y un tácito desprecio por un híbrido género literario con antepasados tan poco recomendables como Lichtenberg, Schopenhauer y Nietzsche. Respecto a Nietzsche, Cantimori tendría ocasión de precisar unos años después su actitud de responsable educador en una memorable carta publicada en *Conversando di storia*. Es un texto que habría que citar por entero, insuperado catecismo que sigue inscrito en caracteres de bronce detrás de tantas frentes cejijuntas.

Me limitaré aquí a recordar uno de sus apotegmas: «El buen educador, en este caso el editor, no debe publicar a Nietzsche, porque Nietzsche es deseducativo.» Pero —argumentaba a continuación Cantimori en contra de Cesare Vasoli, el cual consideraba urgente arrebatar para siempre a Nietzsche el visado de entrada en Italia— eso no quiere decir que Nietzsche no deba justamente dejar de circular del todo, por lo menos entre «gente ahora adulta, o en vías de ser adulta, o por lo menos madura intelectual y moralmente». Para evitar, sin embargo, una intimidad siempre peligrosa, el astuto Cantimori aconsejaba no tener los libros de Nietzsche al alcance de la mano en la propia biblioteca: «Naturalmente, no tendré a Nietzsche en la misma

estantería que el Gramsci de Einaudi y el Salvemini de Einaudi y de Feltrinelli, y tampoco del Nitti de Laterza, o de Marx o de Platón; ¿lo tendré con los poetas, los trágicos y los novelistas, lo pondré en el anaquel de las monstruosidades o en el de los astrólogos, o lo colocaré con los filósofos y con los teólogos?»

Dilema realmente grave, que no acabamos de saber cómo resolvió Cantimori. Bastante menos sutiles, complejos y concienzudos que el venerado maestro, muchos de los que se dirigían a sus luces como a una laica Virgen de Loreto sólo han sido capaces de deducir de tan delicada perplejidad una simple y ruda consecuencia: ¡sea astrólogo o poeta, mantengamos en todo caso lejos al Apestado! Pues bien: tanto en sus consideraciones pedagógicas sobre Nietzsche como en su ya remota opinión editorial sobre *Minima moralia*, creo que Cantimori representaba, en su versión más noble y atormentada, algo muy sórdido, que nos sigue saliendo al paso cada día: una cierta actitud policíaca (enmascarada evidentemente de preocupación educativa) de la más ilustrada cultura italiana.

Así que me parecen un poco fuera de lugar las acusaciones dirigidas a la edición Einaudi de *Minima moralia*, amputada de una parte considerable del original; acusaciones que provocó la publicación en l'Erba Voglio del pequeño volumen titulado *Minima (im)moralia*, que recoge precisamente las páginas hasta ahora nunca traducidas. (Son páginas muy bellas, pero no más bellas ni más radicales de las ya conocidas; así que la tesis de su compilador, Gianni Carchia, según la cual el criterio de la edición Einaudi habría sido podar sistemáticamente los «excesos» de Adorno, tiene también una buena dosis de exageración.)

Publicar *Minima moralia* en 1954 (o sea sólo tres años después de la edición alemana) y publicarlo tal como se hizo, en una traducción y con una introducción de tanta calidad, debidas ambas a la pasión y a la inteligencia de Renato Solmi, era en todo caso un gesto clarividente y casi de feliz inconsciencia, si recordamos la mediocridad de la vida intelectual italiana de aquellos años. En efecto: ese gran libro pasó al principio inadvertido y sólo después de varios años la fuerza de la historia ha impuesto el reconocimiento de sus méritos. Y pensemos, además, que los tantas veces genéricamente elogiados editores franceses, ingleses y americanos no han conseguido, pasados ya más de veinte años, ofrecer algo comparable. Así que este episodio me anima una vez más a pensar que la parte más audaz e imaginativa de la cultura italiana está representada por las editoriales, mientras que la parte más refractaria y hostil al «trabajo conceptual» podría ser justamente la del bloque que forman los grandes y pequeños académicos.

UNA EPOPEYA DE LA ALUCINACIÓN

¡CUÁNTAS imágenes de la totalidad incorrupta de los orígenes se habían consumido, cuando escribía Michelet! ¡Cuántos Buenos Salvajes, cuántos Paraísos Perdidos, cuántas Edades de Oro se habían apagado ya! Pero no por ello Michelet, aquel inagotable «sonámbulo del pasado», como lo llamaron los Goncourt, hubiera podido renunciar a la imagen de un manantial fascinante y caudaloso, del que descienden los diversísimos arroyuelos que hacen estremecerse la Historia. Así que lo encontró en la Mujer: «al inicio, la Mujer es todo». Michelet, que se definía «un hombre completo», y completo porque poseía «los dos sexos del espíritu», pasó gran parte de su vida de visionario y devorador de archivos traicionando a uno de estos dos sexos del espíritu con el otro. Tomó el partido de lo Femenino con tal voluntad y voluptuosidad de arbitrariedad que las objeciones de sus colegas historiadores, censores de las numerosas incorrecciones esparcidas por doquier en sus libros, resultan clamorosamente ingenuas. ¡Porque todo Michelet es una sola y gigantesca incorrección! Baste decir que, cuando habla obsesivamente del Pueblo (con mayúsculas), hay que entender siempre que ese Pueblo es un subconjunto de la Mujer. Y no es éste el tipo de operación mental que los austeros cultivadores de las historias se muestran más propensos a hacer.

Pero hablemos ahora de *La hechicera*, su texto más apasionante. Considerada por muchos, por razones estúpidas, una historia facilona de la brujería, *La hechicera* es más bien una prodigiosa novela, quizá la primera que nos cuenta, paso a paso, y con la misma concreción con que Tolstói hablaba de Natasha y Balzac de la duquesa de Langeais, las peripecias de un *sujeto colectivo*, en este caso de una mujer compuesta por un anónimo pulular de mujeres: la Hechicera, justamente, que en la narración de Michelet nace, crece, delira, triunfa, sufre y muere en el transcurso de un milenio. De esta *She* de innumerables cuerpos, cambiante e inmortal, Michelet es el apasionado defensor: pero no sólo porque es una oprimida, cuya causa aguardaba ser reivindicada ante el tribunal de la sociedad. Michelet se somete a la hechicera porque la ama, porque es un parásito introducido en sus venas, porque la entiende como algunos místicos servidores, fieles y silenciosos, entienden a su dueña.

Todo el libro se apoya en unas cuantas intuiciones que podrían resultar risibles si no fueran tan clarividentes. Por ejemplo: las brujas muchas veces perecieron «precisamente porque eran jóvenes y bellas». En segundo lugar: su magia fomentó una resurrección erótica de los

dioses, exiliados por el cristianismo. (La descripción de los contactos furtivos con el Esposo infernal resiste la comparación con el Rimbaud de la *Vierge folie.*) En tercer lugar: con la hechicera se habría iniciado la industria. (Grandiosa perspectiva: esas negras manufacturas que surgen de las fantasías sexuales de amas de casa recluidas entre trapos y pero— las.) En cuarto lugar: la bruja fue generalmente lo que hoy se define como un ama de casa oprimida, «*daimon* del hogar», humillada por las vejaciones feudales, que se alía con los poderes perseguidos para crear un orden opuesto al existente. Y aquí Michelet llega a estrechar el nudo entre satanismo y *jacquerie*, entre culto del mal y revuelta contra la sociedad, una vez más con escasos fundamentos históricos pero con estupenda agilidad para agarrar fantasmas. (Por mi parte, creo que la historia de los fantasmas no es menos indispensable que la historia de los hechos. Entre otras cosas, suele ser muchas veces más segura.)

Estos argumentos flotan como boyas en una prosa suntuosa y corrosiva, de lejos una curvada superficie oceánica, de cerca un rápido batir de olas violentas. Análogamente, en el gran marco de la historia-novela, Michelet encierra muchas historias autónomas concretas, dando cada vez un nuevo sobresalto al estilo. El más memorable de estos relatos está en los últimos tres capítulos, dedicados al proceso de la Cadiére: una historia de vertiginosa abyección, casi un fragmento de Lacios con jesuitas malvados y calumniadores, carmelitas insensatas, ropavejeros y obtusos magistrados.

Si *La hechicera* suscitó en el momento de su publicación tanto escándalo como para ser secuestrado, si se le tuvo inmediatamente por «un libro de burdel», si ha provocado a Bataille y a Barthes a escribir algunas de sus más afortunadas páginas críticas, no es, en todo caso, por la osadía de sus tesis, sino porque todos percibieron que allí seguía hirviendo el caldero del *sabbath*. Y la misma fiebre de este libro la encontramos en muchas otras páginas o frases concretas resplandecientes de una obra inmensa, que ahora nos parece natural leer como una epopeya de la alucinación, situada en algún lugar incierto entre Balzac, Hugo y Lautréamont. No podemos ocultar una cierta ironía ante el busto marmóreo de Michelet como Historiador Nacional, cantor del Progreso y tenaz adversario de las maldades medievales. A veces reímos ante algunos fragmentos suyos abandonados al énfasis y al *Kitsch* de los sentimientos. Pero nos inclinamos delante del Gran Histérico de las Ruinas, del cazador de la memoria y del vampiro de las almas; delante de aquel viejo que pasaba tranquilamente de las turbulencias menstruales y excrementales de su *Journal* a los escenarios hiperreales de esa fábula sangrienta que solía llamar Historia. (Los Goncourt anotan en su diario, el 3 de marzo de 1864, un año después de la publicación de *La*

hechicera'. «En un baile en casa de Michelet, donde las mujeres van disfrazadas de naciones oprimidas, Polonia, Hungría, Venecia, etc. Se tiene la impresión de ver bailar las futuras revoluciones de Europa.»)

CHISMES DE UN VIAJANTE

«NO QUIERO cantar las *Memorias de un turista* —escribía el joven Valéry a Gide—. Me alargaría demasiado. Es el Manual del Viajero inteligente. O sea algo adorable de concebir, una sublimidad.» Le entusiasmaba a Valéry, entre otras cosas, que en las *Memorias* «la persona inteligente» hubiera sentido la necesidad de camuflarse de «viajante en hierro y acero», como se lee en la tarjeta de visita del viajero-narrador vagante en ese libro por la Francia profunda de provincias. Entre los 129 seudónimos y disfraces de Stendhal (contados por Léautaud), podría parecer uno de los casos más desconcertantes y provocativos a propósito. Sin embargo, treinta años después de esa carta a Gide, Valéry volvía, en su espléndido ensayo sobre Stendhal, al mismo personaje del viajante y anotaba: «La facundia, las opiniones, la desfachatez de este hombre tan ingenioso hacen pensar a veces en uno de aquellos viajantes prehistóricos que aturdían y desconcertaban a sus vecinos en la *table d'hote*, en la época de las últimas diligencias y de las primeras locomotoras. Pero este Gaudissart hospedado en el Grand Hotel de l'Europe et de 1'Amour es realmente un ser original. Las cosas que exhibe viven, vivirán y harán vivir. Su quincallería deslumbrante y singular será una provocación para muchos cerebros filosóficos. Hombres colmados de gravedad intentarán con gran esfuerzo volverse esbeltos y claros como él.» Puede que semejante imagen de Stendhal no sea la más adecuada para agradar a algunos enfermizos stendhalianos, que se autoincluyen entre los *happy few*.

Tanto mejor. Urge separar inmediatamente a estos adeptos de los lectores justa y fatalmente enamorados de Stendhal (un problema semejante se plantea con Proust). Y una prueba que me parece racionalmente discriminatoria es sondear con discreción al devoto de Stendhal, preguntándole si ama también a Balzac. Porque un stendhaliano que no ame a Balzac es altamente sospechoso. Quiere decir que no ha captado en estos dos inmensos escritores por lo menos una cualidad esencial, que los emparenta en secreto: la auscultación implacable de la respiración de la sociedad, la mirada que planea como una rapaz entre las menudas y terroríficas «cosas de la vida». Naturalmente, los primeros en darse cuenta de esto fueron los mismos escritores. Y sabemos que Balzac fue el más generoso y clarividente defensor del Stendhal novelista.

En cuanto a Stendhal, basta abrir las *Memorias de un turista* para encontrarlo inmediatamente mientras, encerrado en su habitación de hotel, y abandonado por un momento su disfraz de viajante, se deleita

leyendo *Le Curé de Tours*. Está claro que a la admiración se mezcla la ironía. Razones de estilo: en efecto, la prosa de Balzac es incompatible con la de Stendhal, que no desaprovecha la ocasión para lanzar sus dardos: «Supongo que escribe sus novelas en dos tiempos, primero de manera razonable, y revistiéndolas luego de un bello estilo neológico, con las *congojas* del alma, *nieva en mi corazón* y demás lindezas.» Se sobrentiende: hay un escritor, en cambio, que escribe a chorros, tiene naturalidad, sinceridad, se atreve a decir lo que el futuro espera leer y que por ahora es preciso ocultar tras infantiles anagramas: ese escritor en Stendhal. Ahora bien, esta visión de Stendhal como escritor natural, contrapuesto a sus artificiosos contemporáneos, es un engaño que el propio Stendhal, con .su modesto arsenal filosófico y su maliciosa inocencia, ha contribuido a fomentar, pero en el que ahora es difícil caer. Las convenciones sólo pueden ser derribadas por otras convenciones. Y lo que más sorprende hoy en Stendhal es cuán violento, capilar y tortuoso era su trabajo para construir *su* convención, para inventar ese tono que nos desarma y nos invade desde cada una de sus páginas.

Y quizá más que en las novelas y en los escritos personales esto aparece justamente en sus libros de viajes, como las Memorias *de un turista*, escritas entre 1837 y 1838, por encargo del editor Dupont, sobre todo para engrosar la media paga del vicecónsul Beyle durante su excedencia temporal en París. Sabemos, por ejemplo, que Stendhal tenía una desenvoltura ilimitada a la hora de arrebatar páginas y páginas de libros ajenos. En las *Memorias* lo vemos abundar en tales plagios: sin embargo, en esta guía turística llena de idiosincrasias y saltos de humor, se diría que hasta los textos de los historiadores, anticuarios y gacetilleros saqueados por Stendhal están contagiados por su tono, por aquella ilusoria familiaridad *de conversación* (entiéndase: conversación incluso con ellos mismos), que es uno de los inagotables encantos de su estilo. Y así también aquí encontraremos alusiones sueltas y gestos *estrictamente personales*, no menos cifrados y egotistas que los de tantas notas suyas autobiográficas.

¿Y qué se transparenta, pues, de Stendhal en estas *Memorias*? En primer lugar, como ya he dicho, el disfraz del «viajante de hierro y acero», figura merecedora de atención no menor que los muchos bosquejos de joven inflamado y fantasioso en que Stendhal se ha complacido tanto tiempo. Después, su relación con Francia: que es fundamentalmente de odio, ese «odio impotente» que Stendhal conocía desde su infancia en Grenoble. Basta ver con qué antipatía describe los monumentos nacionales, para creer casi en el testimonio de Merimée, que recordaba cómo Stendhal envolvía la arquitectura gótica y románica «con el mismo anatema».

Pero ¿qué alimenta secretamente de pasión y de curiosidad, de

rabia y de ardor, este viaje por las sólidas y sórdidas provincias francesas? La sociedad, diría: la enfermedad de la sociedad, el impulso invencible a perseguir su mascarada —diez regímenes en cincuenta años, a los ojos de Stendhal— por lo que tantos (sigue hablando admirablemente Valéry) «sentían confusamente sobre la cabeza un montón de tocados, una peluca, un birrete, un gorro frigio, un sombrero tricolor con la pluma, un tricornio, un sombrero burgués». Las *Memorias de un turista* es un libro revelador de la Francia luisfelipista, un protocolo clandestino de la vida provinciana redactado por un cronista que pertenece irremediablemente a otra era, la de la ópera bufa y los dragones en busca del *bonheur*, y que ahora se oculta bajo el «doble oficio de mercader y de curioso». (Pero no hasta el punto de borrar la sensibilidad aguzada e impaciente de su Lucien Leuwen que, llegado a Nancy, «sólo veía a su alrededor caras de usureros, fisonomías mezquinas, aguzadas, envidiosas».)

El año 1830 había significado, en Francia, uno de los muchos, y siempre decisivos, relevos dados por la nobleza a la expansiva burguesía. Puede decirse que a partir de entonces esta clase paradójica, entregada a imitar a las demás y a mirarse a sí misma, y tal vez justamente por este motivo extraordinariamente móvil y capaz de metamorfosis, impuso como realidad absoluta y espejo de la verdad a sus drogueros, sus farmacéuticos, sus agentes, sus notarios. Sí, todavía hoy, cruzáis de noche las semidesiertas ciudades de provincia francesas, descubriréis en determinadas calles, a vuestro lado, el brillante resplandor de los rótulos de latón de esos notarios que siguen velando concienzudamente por la Propiedad. El viajero Stendhal lo registra todo con miradas serpenteantes, con frases nerviosas y sincopadas. No se fijaba tanto en las gloriosas ruinas de Francia como en los murmullos del salón del prefecto. Mientras se encaminaba hacia los panoramas pintorescos, olisqueaba, detrás de las ventanas cerradas, los rencores familiares, la envidia entre las damas, la avaricia delirante, los matrimonios de interés, los testamentos falsos, el culto de las santas opiniones.

De las *Memorias de un turista* a Flaubert, y luego a Bloy, ya está trazado el camino. Las anécdotas, las charlas, los encuentros en la diligencia y en las posadas son la sal que hace incorruptibles estas *Memorias*. Y, entre la visita a un museo y una imaginaria entrega de sus mercancías, el viajante Stendhal deja caer, como al azar, su precioso secreto: «Pensad que lo que los estúpidos llaman con desprecio *chisme* es, a la inversa, la única historia de la que, en este siglo de afectación, se extrae el cuadro exacto de un país.»

LA TIENDA DEL MAGO RÓCKLE

EL NOMBRE de Marx aletea por doquier, ave del paraíso o buitre, mensajero de las Verdades Ultimas o extrema encarnación de la pesadilla de la historia. Marxismo, marxista, marxiano, marxólogo, neomarxista, marxista-leninista, marxista-leninista-estalinista, Marx-Lenin-Stalin-Mao, Marx-Gramsci, Instituto Marx— Engels-Lenin: es un rosario que se desgrana en cada dirección de los vientos. Pero Karl Marx, el hebreo emancipado que quería emancipar a la humanidad, el marido de la más hermosa muchacha de Tréveris (la aristocrática Jenny von Westphalen, que tantos describen pelirroja, opulenta, de mirada brillante, de natural autoridad, semejante a una «dama de las Indias occidentales» y semejante también a otra noble mujer alemana de un exiliado rebelde, la Frieda von Richtofen que amaba D. H. Lawrence)..., ese Karl Marx que, una vez terminado *El capital* (aunque no conseguiría jamás terminarlo, porque eso hubiera significado cortar un amor-odio que, en cambio, *debía* durarle toda la vida), se prometía escribir un comentario a la *Comédie humaine* de Balzac...: ese Karl Marx nunca ha encontrado un Balzac camuflado que supiera mirarlo y mirar su obra como desde «detrás de las bambalinas de la historia contemporánea». Se cuentan a millares los libros sobre él, y por decenas sus biografías. Con frecuencia útiles, a ratos preciosas; pero están todas almidonadas por el respeto, y no tardan en transformarse en biografías de las ideas, en Historias de la Causa.

El obsesionado, infantil y estratégico Karl Marx, el devorador de papeles en el British Museum y el *condotiero* pickwickiano de los picnics familiares en el Hampstead Heath, que intercambiaba cortaplumas con los chiquillos del barrio, que sabía odiar sin medida y hechizar como un encantador de serpientes, se sume así en la sombra. Tal vez únicamente el libro de Künzli (*Karl Marx. Eine Psychographié*), intento felizmente atrevido, aunque un poco torpe, de mostrar la persona Marx en su totalidad, ha conseguido acercarse a algunos delicadísimos atolladeros psíquicos de este hombre. Al igual que la vida de Freud ha quedado más cubierta que descubierta por el fiel Ernest Jones, también la vida de Marx no ha tardado en fijarse en dos estereotipos pobres y evidentemente embrolladores. Por una parte, el indómito luchador por el Bien, indiferente a la pobreza, las enfermedades, las persecuciones: es la imagen de la hagiografía soviética; por otra, el vengativo, desconfiado, autoritario y pérfido embajador del Mal, que prefigura la ruina colectiva de la humanidad en las torturas infligidas a sus enemigos personales: y es la imagen que propagan tantos, y como siempre penosos, desembaucadores. Tal vez

por esto, para reconstruir finalmente el retrato granuloso, sombreado y denso de un hombre que pesa sobre la vida de todos nosotros y que al mismo tiempo cada vez se sustrae más a nuestra vista, Hans Magnus Enzensberger, que siempre ha sido un experto en cocina editorial, ha tenido la idea de recurrir a la forma anticuada, pero de una extraordinaria modernidad latente, de las *Gespráche*, «conversaciones»: libros como los que, en la Alemania de finales del siglo XIX, se recogían los testimonios sobre los Grandes Espíritus en un marco monumental, pero practicando (sin caer en la cuenta) el arte arriesgado del montaje y del puro enfrentamiento de citas. En obediencia a las mismas reglas, Enzensberger ha construido un volumen de apasionantes *Conversaciones con Marx y Engels*, que reúnen en orden cronológico las fuentes más dispares sobre ellos. Mientras escuchamos esta secuencia de voces rencorosas o devotas o distanciadas, contrapuestas en todos los puntos (hay quien ve a Marx «macizo y robusto», otros que lo ven «enclenque», y otros que lo ven «alto y esbelto»), advertimos la involuntaria magia de esas miradas rapaces. La vida de Marx (la de Engels, el «General», queda siempre un poco en segundo plano) se nos muestra ahora en daguerrotipos fulminantes, en recuerdos lacerados, en detalles indelebles; como en algunos sueños superpuestos o como en el *trailer* vertiginoso de un film que no veremos nunca. No hay más que abandonarse a alguna de esas imágenes...

Amasaba hogazas con las manos sucias y la masa todavía más sucia. Sabía contar historias maravillosas. Era el Moro, Karl Marx. Lo habitaba algo de inflamado; había aprendido prontísimo a despreciar los sermones sentimentales de aquellos sastres paleocomunistas alemanes que anhelaban la Nueva Sociedad sin injusticias. A él le iba el estilo a *la franfaise*, la prosa de guillotina; pronunciaba la palabra «burgués» como si la escupiera, pero confesaba que no conseguía imaginarse en una futura sociedad nivelada; él, que tenía —le decían — «inclinaciones y hábitos tan aristocráticos». Pero «entonces ya no existiremos». En los primeros tiempos de la estancia en Londres, cuando vivía con la mujer, los hijos y la fiel Lenchen (gobernanta-amiga-eminencia gris, que después se convertiría en madre de un hijo de Marx, cuya paternidad fue atribuida —¡para salvar las apariencias! — a Engels) en dos habitaciones del Soho, en aquella Dean Street que un día estaría casi totalmente dedicada al *strip-tease*, un informador de la policía prusiana, con la mirada lúcida de auténtico novelista, describía así el lugar de su «existencia de gitano»: «En toda la casa no se encuentra un mueble limpio y en buen estado; todo está estropeado, gastado, hecho añicos, todo está cubierto de una capa de polvo de un dedo de espesor, en todas partes reina el máximo desorden. En el centro del salón hay una gran mesa de edad

respetable, recubierta de una espesa capa de cera jamás eliminada. Sobre ella se amontonan los manuscritos, los libros y los diarios de Marx, los juguetes de los niños, los remiendos de la mujer, tazas de té descantilladas, cucharas sucias, cuchillos, tenedores, candeleros, tinteros, vasos, pipas de terracota holandesas, ceniza de tabaco: todo arrojado desordenadamente sobre esa única mesa.» Percibimos inmediatamente que esta imagen de la «mesa de edad respetable», perdida en uno de los muchos informes policiales sobre Marx, nos dice mucho más que cualquier posterior precisión sobre sus reiteradas lecturas de Adam Smith. Esa mesa es un fantasma. Marx, el gran visionario que supo ser el primero en ver el mundo como un inmenso Almacén de Mercancías, no habría podido vivir en él sino como oscuro ropavejero, que prepara pacientemente el momento de la trasmutación de la Mercancía y mientras tanto trafica con el Monte de Piedad en una lucha incesante y sórdida (¡ah, aquella vez que fue a empeñar la vajilla de plata de su mujer, con el emblema de los duques de Argyll, y lo tomaron por un ladrón!). Muchos testigos agudos, comenzando por la mujer, Jenny, veían en Marx algo salvajemente infantil. Las fábulas que sabía contar a sus hijas, fascinándolas, se las contaba en primer lugar a sí mismo. Así levantaba la mesa polvorienta y llena de objetos estropeados como encima de una alfombra voladora..., y la transportaba a la tienda del mago Hans Rockle, cuyas historias se trasmitían después interminablemente a la hijita Eleanor. Escuchémosla: «En lo que a mí se refiere, de las innumerables historias maravillosas que me contaba el Moro prefería por encima de todas la de Hans Rockle, Duraba meses y meses; era una historia larguísima, que no acababa nunca. Hans Rockle era un mago, del tipo de los que gustaban a Hoffmann, y tenía una tienda de juguetes y muchas deudas. En su tienda había las cosas más maravillosas: hombres y mujeres de madera, gigantes y enanos, reyes y reinas, maestros y aprendices, cuadrúpedos y pájaros tan numerosos como en el Arca de Noé, mesas y sillas, carrozas y cajas grandes y pequeñas. Pero, ¡pobrecillo!, aunque fuera un mago, Hans siempre tenía problemas de dinero, y así, de mala gana, tenía que vender al diablo todas sus bonitas cosas, pieza por pieza. Pero, después de muchas y muchas aventuras y peripecias, esas cosas volvían siempre a la tienda de Hans Rockle.» *El capital* es la historia «que no acababa nunca» de esas «muchas y muchas aventuras y peripecias» en la lucha y en los pactos del mago Rockle con el diablo. La fábula y el libro siguen el mismo movimiento: la alienación y la reintegración de las cosas y de los seres, siempre acompañados de una sombra inasible y serpenteante como el Mercurio alquímico: la moneda. Sólo arrojando una mirada a las figuritas de madera de esa tienda, entre humildes y poderosos, quimeras y niños, sabremos de una vez por siempre qué significaba

para Marx la enigmática *reificación*. Según una antigua máxima hebraica, la llegada del Mesías debería ir acompañada sólo de algún pequeño cambio. El retorno, por ejemplo, de algunos juguetes a la tienda del mago Rockle.

PRÁCTICA DE LA ILUMINACIÓN PROFANA

EN TORNO a Walter Benjamín, teórico del aura, se ha condensado un aura cada vez más luminosa y legendaria, desde el momento que, en 1955, el editor Suhrkamp publicó los dos volúmenes de sus *Escritos*, a cargo de Th. W. Adorno, vendiendo al comienzo 240 ejemplares. Muchos jóvenes alemanes del Sesenta y Ocho gritaban de día toscas consignas tipo III Internacional, pero de noche soñaban con Benjamin, sus Imperios de Citas, sus sentencias enigmáticas y perentorias, con su capacidad de enlazar lo ínfimo y lo enorme. Mientras tanto, sus páginas póstumas se multiplicaban: cada año ofrecía la emoción de algún nuevo texto: el libro sobre el hachís, recensiones, ensayos, fragmentos.

Entre estas novedades, la que se presentó inmediatamente como un macizo majestuoso de estenogramas (la caligrafía de Benjamin, que es parte esencial de su obra, era vertiginosamente diminuta), una montaña totalmente surcada por gargantas y erosionada por cavernas, canales y anfractuosidades, fue la edición de las *Cartas*, publicada en 1966 en dos volúmenes de 862 páginas. Libro precioso en sí mismo, que se puede utilizar también para confundir definitivamente a quien pretendiera poseer ya un perfil claro y diferenciado de Benjamin. Tres son los perfiles más divulgados, y en torno a sus respectivas verdades se han desencadenado, en los últimos años, envenenadas disputas. Ahora bien, estos perfiles corresponden, en cierto modo, a las diferentes caras de sí mismo que Benjamin ofrecía a tres de sus ilustres corresponsales: Scholem, Brecht y Adorno.

Comenzaré por Adorno: ligado a Benjamin desde 1923 (nunca, empero, llegaron a tutearse, aunque Benjamin tuteaba a la mujer de Adorno), captó inmediatamente la inmensa autoridad que emanaba de su persona: «Me resulta difícil encontrar las palabras sin caer en el *Kitsch* de las expresiones exaltadas, si quiero explicar la intensidad de la impresión que sentí.» Cuando Benjamin estaba exiliado en París, y carecía ya de re— cursos, Adorno lo haría colaborar en el Instituí für Sozialforschung, dirigido por Horkheimer. Acerca de sus relaciones en épocas posteriores se ha dicho mucho, hasta el punto de envenenar mezquinamente los últimos años de Adorno; y no quiero insistir aquí sobre las penosas y con frecuencia torpes recriminaciones. Mencionaré únicamente que una singular paradoja parecía sostener ocultamente esas relaciones: la afinidad entre los dos era tan fuerte como una divergencia fundamental. En la fluvial carta en la que Adorno explica a Benjamin las razones por las que el Instituto se había negado a publicar en su revista el espléndido ensayo sobre Baudelaire, se oscila

continuamente entre observaciones que entienden los procedimientos de Benjamin casi en su inaccesible intimidad y otras en las que se advierte un extraño deseo, por parte de Adorno, de asestar algún punterazo filosófico en los dedos del recalcitrante Benjamin, acusado de no saber utilizar la categoría hegeliana de la mediación. Sin embargo, el mismo Adorno formularía, muchos años después, con perfecta lucidez, las razones por las que tales críticas no podían afectar a Benjamin: «En contraste con los otros filósofos, y también con Bloch, su pensamiento, por paradójico que esto pueda sonar, no se movía en el ámbito de los conceptos.»

El manto protector que el Instituto extendió en torno a Benjamin durante muchos años ha hecho que haya sido considerado, demasiado frecuentemente, como un genérico «crítico de la cultura» y exponente de la Escuela de Frankfurt. Ambas son definiciones equívocas (aunque fundadas). Pero con motivaciones mucho más fundadas se podría presentar a Benjamin como lo vio por primera vez la mujer de Bloch: caminaba solo, absorto, a lo largo de la Kurfürstendamm y Karola Bloch se atrevió a preguntarle en qué estaba pensando. Benjamin contestó: «Querida señora, ¿se ha fijado alguna vez en el aspecto enfermizo de las figuritas de mazapán?» Habla, en estas palabras, el chiquillo berlinés que sigue envolviéndose en telarañas de melancólicas alucinaciones sobre los objetos e, incluso después de haber asumido el aspecto adulto del *flaneur*, se mueve entre las bambalinas de la ciudad como, en un tiempo, en el mundo cifrado de su cuarto de juegos. Quien no percibe su voz en toda la obra de Benjamin temo que pierde irreparablemente el aroma.

El segundo perfil divulgado de Benjamín es el marxista, el que preferían los estudiantes alemanes en torno a 1968; y esta vez el nexo es con Brecht. Pero, también en este caso, son muchos los equívocos. Para empezar. Benjamin, lector omnívoro, evitó siempre estudiar a Marx (hasta 1933 sólo había leído las *Luchas de clase en Francia*). Y su paso al marxismo obedecía a razones totalmente anómalas, que el propio Benjamin expuso de la manera más precisa en la gran carta a Max Rychner: «Nunca he podido estudiar y pensar si no es en sentido teológico, por decirlo de algún modo, o sea de acuerdo con la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve escalones del significado de cada pasaje de la Torah. Ahora bien, mi experiencia me dice que la más trillada *platitude* marxista encierra más jerarquías de significado que la moderna profundidad burguesa, que tiene siempre un significado único, el de la apología.» Palabras memorables —pero aquí se deberá añadir que, cuando Benjamín se encontró con el *ABC del comunismo* de Buckarin, no sólo no se lanzó por el extático ascenso de los cuarenta y nueve escalones, sino que confesó haber tenido de ese libro una «experiencia desastrosa». Y hasta el final serán embarazosos sus

intentos de deglutir el «materialismo dialéctico». Este hombre, que casi fisiológicamente no conseguía ser banal, parecía empujado por un maligno deseo de herirse. Sólo esto puede explicar por qué se sentía atraído a veces precisamente por la más tétrica versión soviética del marxismo.

Ultimo perfil, el trazado por Gershom Scholem, el más antiguo e íntimo amigo de Benjamin. Este gran estudioso de la cábala comunicaba desde el comienzo con Benjamin en términos de «metafísica del lenguaje». Y su correspondencia es una de las más apasionantes del siglo. Scholem contemplaba con preocupación cada vez mayor el paso de Benjamín bajo la capa de Brecht. Temía que cediera a un funesto autoengaño... y seguía invitándolo a Palestina. Benjamín aplazó siempre el viaje. Pero creo que jamás habría podido seguir el camino que Scholem le preparaba: la peculiaridad del cabalismo de Benjamin era que debía ejercitarse fundamentalmente sobre materiales *no* hebraicos. Y todos los lugares se adaptaban a ese eminente Comentarista de las Escrituras más que los lugares reales de las Sagradas Escrituras. También Benjamin, como el *Angelus Novus* de Klee, en el que se ocultaba su «nombre secreto», se veía arrastrado por un vendaval que soplaba desde el Paraíso y le impedía apuntalar el pie sobre cualquier tierra, y menos que ninguna sobre una Tierra Prometida.

Al leer el epistolario de Benjamin, encontramos estos tres perfiles diversísimos dirigidos, a veces en los mismos días, a los tres corresponsales. ¿Cómo conseguían convivir? No de diferente manera como, en la obra de Benjamin, conviven, a pocos meses de distancia, un fragmento de índole salvajemente esotérica como la *Teoría del semejante* y el ensayo *El autor como productor*, que ofreció tantas consignas a los estudiantes alemanes. Y si, como sugería Adorno, el pensamiento de Benjamin no se desarrolla «en el ámbito de los conceptos», ¿cuál era, entonces, su auténtico ámbito? Puede que sea un lugar que sólo se consigue reconocer si se entra en él, como en un paisaje de ruinas o en un jardín protegido por altos muros.

Para superar este umbral no se requiere una especial disciplina especulativa, sino más bien haber buscado, y encontrado, una experiencia que tiene la paradójica singularidad de ser al mismo tiempo plenamente esotérica y plenamente profana, la misma a la que Benjamin ha aludido con desconcertante limpidez en el ensayo sobre el surrealismo: «Conseguimos penetrar el misterio sólo en la medida en que lo encontramos en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que reconoce lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano. Por ejemplo, la más apasionada investigación de los fenómenos telepáticos no enseñará, sobre el fenómeno de la lectura (que es un proceso eminentemente telepático), ni la mitad de lo que la

iluminación profana de la lectura enseña en torno a los fenómenos telepáticos... La más apasionante investigación de la ebriedad del hachís no enseñará acerca del pensamiento (que es un narcótico por excelencia) ni la mitad de lo que la iluminación profana del pensar enseña sobre la ebriedad del hachís. El lector, el pensador, el que está a la espera, el *flaneur* son tipos del iluminado igual que el consumidor de opio, el soñador, el borracho. Y tipos más profanos. Por no hablar de la más terrible de las drogas —nosotros mismos— que tomamos en la soledad.»

UNA DECADENCIA QUE NO TERMINA JAMÁS

SE DICE que todo gran editor debe cometer, por lo menos una vez en la vida, un error memorable. Kurt Wolff, que durante algunos años fue un editor fulgurante e inigualado (sus autores noveles se llamaban Franz Kafka, Robert Walser, Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler, Georg Trakl), encontró sobre su mesa, un día de 1917, un grueso manuscrito, acompañado de una carta firmada así: «su afectísimo, Dr. Oswald Spengler». El título del manuscrito era *La decadencia de Occidente'*, el autor había comenzado a trabajar en él en 1911, y ya seis años después, por la aceleración que la guerra había dado a cualquier posible decadencia, pretendía ver sus diagnósticos «confirmados por los acontecimientos corrientes». Kurt Wolff devolvió el manuscrito al remitente sin leerlo ni haberlo dado a leer. Y así justificaba, luego, lamentándola, su ligereza: «En primer lugar, no me gustó la caligrafía banal de la carta.» Un auténtico argumento de gran editor... y, también, el atisbo de una verdad.

En efecto, cuando Kurt Wolff conoció a Spengler en persona, lo encontró singularmente «incoloro», cosa tanto más sorprendente si se piensa en la abigarrada solemnidad de su obra. Decididamente, había algo en aquel hombre que *no funcionaba*, y Wolff, con su gusto, lo había percibido. De todos modos, *La decadencia de Occidente* había sido publicado mientras tanto por Beck, con éxito inmediato y contagioso. La edición que utilizo es de 1927 y lleva escrito: «del 98.° al 102.° millar». En aquellos diez años se había hablado mucho de Einstein y de la teoría de la relatividad, pero casi tanto de Spengler y de su relativismo histórico. Mientras Europa hacía lo posible por decaer sin gloria, muchos alzaban la mirada hacia esa atrevida mezcla de Gibbon, Bachofen y De Mille para deducir de ella sus auspicios. Ya se sabe que Mussolini creyó entonces tener la mandíbula correspondiente al cesarismo vaticinado por Spengler. Y se sabe asimismo que Spengler, con un grave error estilístico, le animó a creerlo. Pero hoy la *Decadencia* ha sido proscrita de las lecturas respetables. Quedan, sí, algunos devotos suyos en las periferias japonesas, en las porterías argentinas y en los campus americanos. Pero, para la mayor parte de los cultos (con frecuencia tan injustificadamente remilgados), Spengler es un nombre condenado sin apelación posible. La «decadencia de Occidente» sigue revoloteando entre nosotros, pero pocos se atreven a remontarse al inventor de la fórmula. Entre éstos, se contaba, sin embargo, Adorno, que jamás se avergonzó de prestar atención a Spengler, en quien reconocía uno de esos «teóricos de la extrema reacción cuya crítica del liberalismo se ha

revelado en muchos puntos superior a la progresista»; e imagino que, cuando salieron las sublimes *Vermischte Bemerkungen* de Wittgenstein, más de uno se estremeció al encontrar el nombre de Spengler, junto a los de Frege, Boltzmann, Kraus y Sraffa, en la lista de los escritores por los que Wittgenstein se consideraba más influenciado.

Probemos ahora a reabrir el libro. Inmediatamente nos encontramos con una argumentación áspera y arrogante, pero muchas veces persuasiva; con tesis que ahora son universalmente aceptadas, aunque sin recordar lo que deben a Spengler en primer lugar, la crítica tajante de cualquier concepción *lineal* de la historia, tan connatural al pensamiento de la Ilustración; y, paralelamente, la demolición del eurocentrismo. Pero la auténtica fuerza de Spengler reside en otro aspecto: en la visión morfológica de la historia, que presenta así: «Todavía no conozco a nadie que se haya dedicado seriamente a estudiar las *afinidades morfológicas* que conectan internamente la lengua de las formas con *todos* los ámbitos de una civilización... ¿Quién sospecha que entre el cálculo diferencial y el principio dinástico de la época de Luis XIV, entre la antigua forma estatal de la *polis* y la geometría euclidiana, entre la perspectiva espacial de la pintura al óleo occidental y la superación del espacio por medio de ferrocarriles, teléfonos y armas de fuego, entre la música contrapuntística y el sistema bancario del crédito existe un profundo nexo formal?»

Relegada largo tiempo entre las antiguallas del darvinismo imperante, la morfología regresa hoy a la escena de las ciencias, y vuelve a trastornarla, como nos ha sabido mostrar el gran biólogo Adolf Portmann. Mientras, en el estudio de las civilizaciones la morfología nos ayuda a acercarnos a uno de los más misteriosos fenómenos: el estilo.

Creo que hoy sería inútil leer a Spengler como un historiador, y más aún como un filósofo. Propongo, por el contrario, considerarlo como autor de algunos fragmentos de gran prosa visionaria, que brillan de manera deslumbrante en medio de una desolada farragosidad. Es verdad que Spengler se veía a sí mismo de otra manera. Pesaba sobre él el gran siglo XIX, el de la «historia universal» y de la «literatura universal». El numen, aquí, es sólo uno: Goethe. De él extraía Spengler la consideración *Jisiognómica* de todo lo existente, la visión de la civilización como *Urphdnomen*, «fenómeno originario», singular planta a observar en su oscuro crecimiento, en su lozanía y en su decaimiento. Pero esto sólo es el poderoso marco que Spengler toma en préstamo: a decir verdad, no hay nada menos goethiano que su espíritu. Advertimos en él algo de pasablemente histérico, un esteticismo ansioso y narcótico, un ansia de represalias contra el Espíritu (¡este diablillo que ha osado alejarse de la Sangre!), un miedo

sordo ante la deformidad psíquica que caracteriza el mundo de la *Zivilisation*, del «progreso» sin destino.

Está claro que *La decadencia de Occidente* no es la definitiva «historia universal» que el siglo XIX no había conseguido ofrecer, sino un gigantesco y agrio panfleto contra el mundo moderno; y a la vez un psicodrama visionario, que casi sólo se puede entender en términos de literatura. Todo se revela como un pretexto para atacar el odiado reino del intelecto calculador, de los Honráis flaubertianos, de la democracia liberal, del dinero… y, a ratos, con glacial precisión, muy superior a la de los más tardíos, y respetables, críticos de la cultura. Pero el *estilo* de Spengler es justo la flor enferma de ese mundo: esto explica el espantoso carácter teatral (y onírico) que asume para él todo el pasado histórico.

La historia se vuelve con él exactamente lo que el detestado mundo moderno quiere que sea: el almacén de un encargado de atrezzo, una desmesurada fantasmagoría, una incesante alucinación que arroja al hombre perdido a la era de la decadencia. Y ahí están también la grandeza y la fascinación de la obra de Spengler. Pero es una fascinación exactamente opuesta a la que Spengler, el morfólogo ciego ante *su* forma, quería ejercer. Eran otras sus preocupaciones: y aquí nos acercamos a la costra de lo que llamaríamos su inmensa vulgaridad. Spengler es un cándido adorador del poder: su ambición consiste en celebrar sus glorias. Adorno observa que a Spengler «se le turba la mirada con el velo del odio» apenas descubre algún impulso que escapa «al ideal del dominio, con el que todo está relacionado». No le afecta la menor duda, desconoce absolutamente la ironía. Spengler se ceba con sus sarcasmos sobre los «desarraigados» (que, a la postre, somos todos), pero mientras tanto no advierte que no hay nada tan cómico como ese «hombre de una pieza» que él pretende prusianamente encarnar. «La paz es la continuación de la guerra por otros medios», dice en *Jahre der Entscheidung.*, su último libro, con frecuencia terriblemente lúcido. Y hasta aquí nos enfrentamos a una verificación dura, fría y siempre útil. Pero el desastre llega pocas páginas después, cuando descubrimos un paralelismo ensoñador entre Mussolini y los *condottieri* del Renacimiento.

Spengler contempla la fuerza como una espléndida planta carnívora; observa, arrebatado, su expansión: cualquier corola nutrida por la muerte le invita a un éxtasis delicado. Lo que crece es justo en tanto que crece: Spengler lo sustenta todo sobre ese vicioso fundamento: «La historia ha sacrificado siempre la verdad y la justicia a la fuerza, a la raza, condenando a muerte a los hombres y a los pueblos para quienes la verdad era más importante que la acción y la justicia más esencial que la fuerza.» Así es, dice Spengler, y así debe ser. Su tono querría ser imperioso, pero en realidad lo vemos sumirse

en una chillona angustia, en un tétrico vaniloquio, junto con las máscaras que ha puesto pacientemente en escena. A la postre, pues, entendemos que la auténtica fuente de su obra no es tanto el estupor goethiano delante del «fenómeno originario», como el terror bruto ante la metrópoli, habitada por «masas de hombres que, como dunas al viento, pueden ser transportadas de un lugar al otro, que como arena móvil se instalan entre las estructuras de piedra». Porque, confesará Spengler en cierta ocasión, «la masa es el final, es la nada radical». El manto rutilante de la historia no le había bastado para cubrir el desnudo terror de aquella nada.

EL HOMBRE SUPERIOR Y LA COCOTTE ABSOLUTA

DESPUÉS de haber obsesionado a tantos jóvenes inquietos en los primeros años del siglo XX y de haberse abismado a continuación entre esos libros de los que se sabe que un tiempo fueron importantes, pero no se entiende por qué, reaparece *Sexo y carácter* de Otto Weininger. Y ya se puede prever que provocará el entusiasmo desequilibrado (¡por ser *tan* mitteleuropeo!) de algún concienzudo excéntrico, mientras la mayoría lo acogerán con algún gesto de enfado, cuando no de indignación, y dirán: ¡Cómo!, ¿volvemos a tropezamos, después de tres cuartos de siglo, con este jovencito arrogante y suicida? ¿Este estudiante que dedicó tanta furia a *hablar mal* de las mujeres, de los homosexuales, de los judíos? De acuerdo, sí: pero ¿acaso la triste cultura oficial de hoy tiene realmente buenas razones para mirarlo por encima del hombro?

Los verdaderos antisemitas son los que dicen: «Por lo demás, yo también tengo muchos amigos judíos.» Los verdaderos enemigos de las mujeres son los que dicen: «Por lo demás, es una buena chica.» Y los que verdaderamente odian a los homosexuales suelen concluir «Aunque, en realidad, a mí me caen simpáticos.» Pues bien, Weininger es la antítesis de esta gente. Para empezar, él mismo era judío; en segundo lugar, precisamente sus atrocidades acerca de las mujeres sirvieron al más elocuente adorador de la mujer, Karl Kraus, para avergonzar a la Ley, que pretendía condenar impunemente a unas «mujeres de la vida» de Viena; y, finalmente, lo que Weininger escribió sobre la homosexualidad es un primer y torpe intento de aproximarse a un tema sobre el que el pensamiento moderno jamás había conseguido ni llegar a la torpeza.

Sobrevive entonces la sospecha de que toda esta historia es algo más complicada, ambigua y engañosa. Intentaré contarla como lo que *también* es: un folletín erótico-filosófico. Hubo un tiempo, creedme, en que el «problema sexual» existía realmente, y no tan sólo como pasto para estadísticos, sociólogos, consejeros matrimoniales y liberadores de la humanidad. Hubo tres generaciones, desde la mitad del siglo XIX en adelante, para las que cualquier atisbo del sexo desencadenaba un espasmo lacerante y lo teñía todo. Entonces los jóvenes sensibles, como siempre, se entregaban a la masturbación, pero con la heroica certeza de estar exponiéndose a la locura y la muerte.

Porque su médula espinal, en efecto, según la doctrina entonces en boga, se pulverizaría rápidamente y se desprendería de la columna

vertebral. Y cuando Strindberg, en *El hijo de una sirvienta*, dio a entender que éste era uno de los muchos engaños que había sufrido de niño, su gesto fue de una audacia inconmensurable. Había también, entonces, epidemias de suicidios entre colegiales absorbidos por los fantasmas eróticos y por las culpas, como Wedekind ha contado. Y el mundo entero iba acumulando libido sobre cada mueble: todo el *art nouveau* es un intento de erotizar la industria, la apertura a la producción en masa de objetos —sinuosas rampas de escaleras, pomos falaces...— con los que la amoral e insaciable mujer weiningeriana pudiera ayuntarse continuamente, ahora que se sentía cada vez más aburrida del inepto hombre de la Ley que la rondaba, tan tonto y tan convencido de custodiar el Espíritu. Y es también plausible que el arte abstracto, el del preinformalismo (como en Schmithals) o el de decorativismo absoluto (como en Klimt), naciera de un exceso de tensión erótica: el *flou* cromático sirve fundamentalmente para cubrir y envolver en películas escenas vibrantes que ya no pueden ser mostradas, por *excesivamente* indecentes.

En estas arenas movedizas nace Otto Weininger, en Viena, en 1880. Era una de esas personas fatales (en primer lugar para sí mismas) que no pueden decir nada sin llevarlo «a las últimas consecuencias». Tenía, como muchos, el vicio de lo Absoluto; y, con el impulso del neófito, comenzó a buscarlo allí donde suponía que se encontraba: en la ciencia. Pero, para una mirada perspicaz como la suya, la ciencia ofrecía entonces, detrás de las jactancias neopositivistas, una imagen de desoladora incertidumbre: los teóricos más sutiles, como Mach, habían reducido el Yo a una «*sala de espera*» a la que afluían las impresiones. La vena nihilista de la nueva epistemología empujaba la conciencia al «mar de las sensaciones», la transformaba en un «haz» de fortuitos agregados psíquicos. El Sujeto, orgulloso y positivo, descubría que era un *patchwork*, un «caleidoscopio» que «reduce todo a un carrusel de los elementos», que «elimina cualquier sentido y fundamento», «destruye la posibilidad de partir de un punto fijo para el pensamiento». Arruina, finalmente, «el concepto de verdad».

Detrás de estos angustiosos resultados, se vislumbra la impasible sonrisa de Hume. Pero ¿quién había sido el reivindicador de la unidad del Sujeto, en contra de los ácidos corrosivos de Hume? El gran Kant: todo el siglo XIX de la cultura alemana es un continuo gesto de homenaje y de traición a él en tanto que último portador de la Ley. Por ello Weininger se dirigió a Kant como a una roca inquebrantable en el «carrusel» de los elementos. Si hubiera sido un espíritu banal, su camino habría sido claro: una cátedra de filosofía y una vida de sobria investigación como pensador neokantiano. No escaseaban en Alemania por aquellos años. Pero Weininger tenía una aberrante

genialidad: no obedecía al sentido común sino a sus propios fantasmas. Y su mente estaba obsesionada con parecida violencia por la Ética y por el Eros. Así, con total inoportunidad, se lanzó a un proyecto hasta entonces inaudito: conjugar la epistemología y la sexualidad, acostando en la misma cama a Kant, «el hombre superior», y a Lulú, la «*cocotte* absoluta». De aquella cama, como era previsible, saltaron ambos con recíproca repugnancia (¿quizá la famosa *Realrepugnanz* kantiana?).

De este incidente nació *Sexo y carácter*, primero tesis doctoral, después macizo volumen, y finalmente contagioso *best seller* hasta finales de los años veinte. Pero Weininger no asistiría a esta última fase: se disparó un balazo en el corazón pocos meses después de la publicación del libro, en 1903. Tenía veintitrés años. Las razones de su suicidio se pueden intuir de los reveladores fragmentos *Sobre las cosas últimas*, que aparecieron póstumos. Weininger, que había puesto en su libro la exigencia fanática de ser *la* Verdad, había descubierto cada vez con mayor claridad que su construcción era un grandioso fracaso..., y sobre todo que la *persona* Otto Weininger no era aquel Sujeto inmaculado y perfectamente consciente propuesto por él, sino que se parecía cada vez más al Criminal, doble de la Mujer. El presidente Schreber, atrapado en un conflicto análogo, encontró su salida en el delirio paranoico. El kantiano Otto Weininger eligió el suicidio: «El hombre *decente* se dirige a solas hacia la muerte, si se descubre convirtiéndose definitivamente en malvado.»

¿Cómo leer, entonces, *Sexo y carácter*? No, evidentemente, como un tratado científico. Significaría recaer en el equívoco de que fue víctima el propio Weininger, para extraer de ello la mezquina satisfacción de sonreír con sensación de superioridad ante esas páginas a ratos hilarantes, y de puro grotesco final de siglo, en las que ataca cruelmente a Mujeres, Judíos y Homosexuales. No, *Sexo y carácter* es una desesperada y delicada confesión, a un tiempo lúcida y absurda, que pone en escena un entremés de la «tragedia del conocimiento»; y precisamente *por motivos teatrales* Weininger debía darle el sello de la solemnidad científica, formularlo con aquel lenguaje desproporcionado y serio, que, sin embargo, está recorrido continuamente por un temblor: la avanzadilla de una tempestad psíquica, la amenaza omnipresente del eros.

El punto oculto del que prolifera todo el libro es el fantasma del Andrógino. Aquella bisexualidad que habían descrito maravillosamente Platón y los cabalistas y Bóhme y los textos alquimistas, hasta la *Séraphita* de Balzac, ahora perdida como inaprehensible quimera, reaparece por caminos subterráneos y turbios en el joven Weininger; como también, y por caminos no menos turbios, en los algo más ancianos Fliess y Freud. Al afirmar la serena

obviedad de que en cualquier persona conviven una parte masculina y una parte femenina, pero llevándola —como un poseso— «a las últimas consecuencias», Weininger acaba por verificar que la bisexualidad conduce necesariamente a una escisión irremediable e insana del Sujeto. Por una parte el Hombre, el Algo, la afirmación, el heredero del sujeto trascendental de Kant, reducido a un policía con los ojos siempre desorbitados, con la voluntad inútilmente tensa..., que sufre la caída de la identidad, la lesión de la Ley que él representa en su vacuidad coactiva. Por otra la Mujer, la Nada, la negación, este ser amoral e irresponsable, esta Lulú que no tiene un Yo y sin embargo es soberana—, que miente por necesidad biológica, que copula de continuo con todo cuanto la rodea.

Esta oposición tan furiosamente cómica no la ha *inventado* Weininger, como desde siempre dicen sus críticos poco perspicaces, sino que simplemente la ha *transcrito*. El texto del que la tomaba no era otro que la estructura clandestina del pensamiento que sostenía (y sigue sosteniendo) nuestra civilización. Weininger dibujaba esa jaula oprimente en la oscuridad y permitía reconocerla. Pensándola hasta «las últimas consecuencias», la hacía chirriar. Por otra parte, el propio Weininger intentaba salir de esa jaula, pero no conseguía escapar de ella, precisamente por sus presupuestos «científicos» y kantianos. Fuera de la jaula habría comenzado realmente esa «investigación sobre los principios» (masculino y femenino) que prometía el subtítulo del libro. Y allí habría encontrado, como guía, la simbólica alquímica y mitológica. Lo grotesco en Weininger aparece, sin él proponérselo, precisamente cuando se debate en su jaula para salir de ella.

Llegado a las conclusiones de *Sexo y carácter*, Weininger parece haber advertido que todo su sistema sólo conseguía *describir una alucinación*, producida por el miedo de la Nada, y de su desconcertante sinónimo que es la Mujer: «Y así se explica también aquel profundísimo *miedo* del hombre: *el miedo de la mujer*, o sea el *miedo ante la carencia de sentido*: o sea el *miedo ante el abismo seductor de la Nada.*» Porque, si «*la mujer es la culpa del hombre*», como observa Weininger al término de su kantiana «deducción de la feminidad», su libro ya no podía pretender haber descrito a la mujer en tanto que ser real, sino a la mujer en tanto que alucinación perpetua de la culpa. Y no era poco: quizá no había hecho una obra de científico, pero sí de fiel y clarividente cronista de los fantasmas de su civilización. Su error, una vez más, fue el que Kraus había señalado en Strindberg «La verdad de Strindberg el orden del mundo está amenazado por lo femenino. El error de Strindberg el orden del mundo está amenazado por la mujer.»

El «mundo cultural», en su siempre renovado puritanismo, no ha sido muy generoso con ese precioso error que es *Sexo y carácter*:

cuando apareció, porque el libro tenía demasiado éxito, porque era leído demasiado ávidamente por las chiquillas, porque no podía ser tomado en serio; hoy, porque se presenta como una antigualla, por lo grotesco que lo salpica en abundancia, por la incongruente pomposidad de su aparato científico. Pocos, en realidad, han reconocido una deuda de gratitud hacia ese libro. Y eran escritores a los que, justamente, el «mundo cultural» horrorizaba: Kraus, Strindberg, Wittgenstein.

LA ORDALÍA DE LAS PALABRAS IMPOSIBLES

EL TONO de las banalidades que se suelen decir a propósito de Simone Weil ya resuena en unas pocas palabras de Simone de Beauvoir: «Una gran hambre acababa de asolar China, y me contaron que, al saber la noticia, Simone Weil se había echado a llorar: esas lágrimas, más aún que su don filosófico, me obligaron a sentir respeto por ella.» Esta frase ilustra una reacción a la que seguimos asistiendo actualmente: alguien pronuncia el nombre de la Weil e inmediatamente se ven alrededor caras compungidas. Con tono de circunstancias, hay quien dice que la respeta porque se fue a trabajar a una fábrica, a la Renault, intelectual y *normalienne* desmañada como era; hay quien abunda en la admiración porque participó en tantas luchas sindicales; otro recuerda la guerra de España; otro afirma su religiosidad y alude pensativo a sus titubeos, hasta el último momento, ante el bautismo; y no falta algún sano y obtuso laico dispuesto a definirla una «santa de nuestro tiempo».

Creo que nada habría enfadado tanto a Simone Weil como verse reducida a «devota de las buenas causas», a uno de esos seres beatos e indiscriminantes que se lanzan, en cada ocasión, a la «buena acción» del momento. Así hablan de ella los que quieren eludirla e ignorarla, los que no son capaces de «tratar su alma con atención», como pedía un personaje de Hofmannsthal.

A diferencia de Simone de Beauvoir, no nos satisfaremos con algún sollozo sobre China. Ahora ya sabemos, al fin y al cabo, que las lágrimas por los desastres del mundo son tan poco indicativas como un certificado de buena conducta. Dirijámonos, por el contrario, a lo que realmente asusta en Simone Weil, y que la Beauvoir definía torpemente «don filosófico»: su pensamiento. Abramos finalmente sus libros, y sobre todo sus auténticos libros secretos, esos *Cahiers* anotados con caligrafía demasiado clara, de escolar modelo, entre 1940 y 1943, cuando la Well murió en Londres, a los treinta y cuatro años, de agotamiento y tuberculosis.

¿Ante qué pensamiento nos encontramos en estos libros? No, sin duda, un pensamiento adecuado para caber en las habituales historias de la filosofía moderna, y tampoco capaz de nutrir esas enciclopedias que son tanto más lúgubres cuanto más ideas pretenden contener. No: Simone Weil no ha sido un filósofo de la universidad, ni uno de esos *maitres á penser* petulantes y charlatanes que siguen ocupando actualmente la escena. Basta leer algunas de sus páginas para darnos cuenta de que estamos ante algo de lo que muchos podrían incluso haber perdido el recuerdo: un pensamiento a la vez transparente y

duro como el diamante, un pensamiento testarudamente concentrado sobre un débil haz de palabras. Y entre ellas reconocemos casi todas las palabras *imposibles*: esas palabras tan antiguas, tan inmediatas, pero también tan manidas y desgastadas que muchos evitan pronunciar y las soslayan, por pudor, por miedo. Son seres delicados, extenuados y cultos los que actúan así. Para Simone Weil no habría sido posible: su mirada seguía observando, directa, justo *esas* palabras, que eran, además, las que encontramos entretejidas en los pocos textos inagotables sobre los que siempre insistía, los *Upanisad*, el *Bhagavadgttü*, los presocráticos, Platón, Sófocles, los Evangelios. «Amor», «necesidad», «bien», «deseo», «justicia», «*malheuri*), «belleza», «límite», «sacrificio», «vacío».

La Weil sabía perfectamente que estas palabras son otras tantas ordalías: palabras que obligan a atravesar el fuego a quien las emplea. Quien puede pronunciarlas, porque sabe a qué se refieren, sale ileso de él. En la boca de casi todos, esas palabras son cadáveres deformes. Bajo la pluma de Simone Weil vuelven a ser lo que son: cristales misteriosos. Para observar esos cristales con *atención* hace falta ser por lo menos un matemático del alma*. Simone Weil lo era.

Es habitual diferenciar, en la brevísima vida de la Weil, dos períodos: uno de «compromiso social», hasta 1938, otro de «conversión mística», hasta la muerte. Definiciones embarazosas, de diccionario biográfico. A decir verdad, la Weil fue siempre una sola cosa: una gnóstica. Cuando, en los primeros años, la llamaban la «virgen roja» e incitaba a la revuelta a los picapedreros del Puy, cuando irritaba a Trotski con sus objeciones irrebatibles, cuando participaba en la guerra contra Franco (y Bataille se burló de ella en el personaje de Lazare del *Bleu du del*), Simone Weil ya era lo que luego descubriría ser. «Poquísimos son los espíritus a los que les es dado descubrir que las cosas y los seres existen», escribiría una vez a Joé Bousquet. Y en sus textos percibimos desde el inicio, desde los artículos de intervención política inmediata, que realmente para ella «las cosas y los seres existen».

Es verdad que en ese primer período «militante» todavía no se había formado, en la Weil, toda la red vertiginosa de conexiones, de resonancias, del Zodíaco al álgebra, que encontraremos luego en los *Cahiers*. Sin embargo, ya entonces es impresionante la distancia, por lucidez, entre la Weil y sus más ilustres contemporáneos. ¡Cuántos dandys de Oxford, cuántos vates del Sixiéme, cuántos exiliados alemanes descubrieron, en aquellos primeros años treinta, el «compromiso social» e incluso la «causa proletaria»! Pero Simone Weil fue la única capaz *simultáneamente* de seguir a los oprimidos hasta trabajar con ellos en la cadena de montaje y de reconocer que justo el país al que los oprimidos miraban como a su liberador era

fundamentalmente la más mordaz metamorfosis de la opresión. Contemplando el mundo socialista, la Weil no cayó en ninguna de las trampas a las que entonces se arrojaban casi todos, muy contentos de sentirse «del lado de la Historia». No tuvo necesidad de esperar las pruebas, los documentos, que tantos intelectuales de torpes reflejos esperarán todavía medio siglo después. Le bastó su lucidez intelectual: y a Trotski que, con oscura amabilidad, se burlaba de ella por sus drásticas tesis, le replicó una vez, a propósito de las palabras «revolucionario» y «contrarrevolucionario», que «si quería buscar la verdad, había que restringir los límites de esa terminología». Sublime *understatement.*

He hablado de «cristales» y de «atención». Hoy, cuando las playas del mundo están cubiertas de inmensas carcasas ideológicas, encontrar los escritos de la Weil puede equivaler, utilizando las categorías del *Monte Análogo* de Daumal (uno de los escasos escritores afines a ella, además de amigo), a dar con un *peradam,* aquel extraño «cristal curvo» difícil y peligroso de encontrar, que es «la única sustancia, el único cuerpo material al que los guías del Monte Análogo reconocen un valor». En ese mundo de la analogía, «es la única garantía de cualquier moneda, como entre nosotros el oro», y también la única fuente de «autoridad incontestable». Para encontrarlo, basta tener la mente despejada y esa especial videncia de la mirada que la Weil definía simplemente como «atención». Pero recordaba también que «la atención verdadera es un estado tan difícil para el hombre, un estado tan violento que cualquier turbación personal de la sensibilidad es suficiente para impedirlo». Y la misma palabra le permitía proponer la definición más elemental, pero finalmente persuasiva, de la cultura: «¿Qué es la cultura? Formación de la atención.»

ESCONDITES

WALTER BENJAMIN no conseguía acercarse a una forma sin cambiarla radicalmente. Pero no por esa arrogancia experimental que, a pocos años de su aparición, confiere un tono tan irremediablemente decrépito a tantos monumentos de la modernidad. Su actitud, más bien, podía incluso parecer lo contrario: siempre con una nota anticuarial, de pasado de moda y ceremonioso, de algo sutilmente obsesivo. Para él, los colores vivos sólo podían destacar en medio de un vasto batiburrillo apagado y polvoriento; como las medias lilas que traicionaban a Monsieur de Charlus. Ese batiburrillo era para Benjamin la forma preparadisíaca de la cultura. Antes de ser rescatada por la Hora escatológica, la existencia de las cosas alcanzaba su única felicidad en el total abandono, en la condición de detrito, en los bordes de un vértigo que era para Benjamin el curso mismo de la historia. Entre sus ramificadas e imprevisibles lecturas, Benjamin se movía como un ropavejero que pasea con un amigo silencioso por los vericuetos de su vasto almacén. Esa es su ciudad: en una esquina se acumulan los testimonios de los locos, bajo arcadas de mazapán descubrimos montones de libros para niños, tatuados con garabatos, arrugados y rotos. Más allá se alzan los tratados sobre las infinitas historias, subterráneas, periféricas y celestiales, que acompañan de incógnito el monótono y masacrante paso de la Historia. Se desemboca luego en el gran bulevar de los románticos y en una amplia plaza, pavimentada con epistolarios y memorias.

Para quien, como Benjamin, vivía mentalmente en un lugar semejante, sin poder salir nunca de él, escribir recensiones no podía ser ese oficio banal, esa promesa de envilecimiento que es para tantos. Era preciso, para él, que en el periódico, aunque fuera en veinte líneas, aquellas recensiones llegaran como noticias cifradas del Almacén del Ropavejero, señales de desplazamiento entre los objetos, de nuevas llegadas, de desapariciones inopinadas. De vez en cuando aquellas noticias sonaban como secas e inexorables órdenes de expulsión: basta leer la crítica al *Kafka* de Brod o al *Virgilio* de Haecker para entender de una vez por todas cómo se destruye un libro. Pero obviamente esos mensajes no llegarían únicamente de la actualidad: había que hurgar entre diarios de viaje y clásicos espectrales, entre los documentos de antropólogos, políticos, teólogos y lingüistas, entre los libros para niños y los panfletos, entre álbumes de fotografía y tratados de grafología y otras ciencias famosas. Ya la lista de los libros comentados por Benjamin entre 1923 y el estallido de la guerra es un fragmento revelador de autobiografía. Centenares de artículos que

dibujaban un mapa meticuloso, y abierto al vacío, de una cultura «fisiognómica» capaz de librarse simultáneamente de la «nobleza del espíritu» (toda la «escuela feudal del folletinismo alemán» y los que hablaban entonces, sin estremecerse, del Hombre), de la tabes de la vanguardia y de la cargante cerrazón soviética, aunque consiguieron arrebatar elementos preciosos de esas tres fortalezas enfrentadas.

Pero nadie se dio cuenta de ello. Por más que, con una casi pueril complacencia, Benjamin escribiera que había alcanzado con su actividad de comentarista una «posición» en Alemania, e incluso la de «primer crítico de la literatura alemana», su voz era la de un melancólico monologante: amable, amanerado y sociable como algunos locos que hablan con los armarios. Aparte de Scholem y Adorno, no se encuentra a nadie que parezca haber percibido su voz en aquellos años; de forma parecida a como el *Origen del drama alemán* encontró al inicio sólo dos lectores: Hofmannsthal y el temible Carl Schmitt. (Que Brecht haya entendido alguna vez a Benjamin me ha parecido siempre más que dudoso.) Esta actividad a un tiempo pública y oculta coincidía, sin embargo, con un profundo deseo de Benjamin. ¿Qué podía haber más esotérico, en efecto, que escribir en los diarios? Revelar en una hoja que penetra en todas partes, pero durante poquísimas horas, los propios secretos, oportunamente camuflados, y saber que al día siguiente habrán desaparecido felizmente, aun sin dejar de existir en esa versión secularizada del hiperuranio que es la hemeroteca: es una ambigua ebriedad, que Proust ha narrado en dos páginas memorables del *Contre Sainte-Beuve*. Pero para Benjamin, eminente estratega de las formas, aludía también a un secreto ulterior, muy cercano al corazón de su obra: al nexo deslumbrante en la máxima disponibilidad al público (al que su Baudelaire ya había dado un nombre más preciso y más noble: prostitución), entre lo efímero y lo esotérico.

De todo esto se deduce una consecuencia: que el Benjamin más íntimo y peculiar no se encontrará sólo en las cartas y en los grandes ensayos, sino también en las recensiones. Pocas líneas sobre un mal libro pueden convertirse en un receptáculo de confesiones. ¿Dónde buscar en Benjamin una fulgurante teoría de la repetición, que conjuga el Nietzsche de *Así habló Zaratustra* y el Freud de *Más allá del principio del placer*? En la crítica a una historia de los juguetes, *y en ningún otro lugar*. «Toda experiencia de gran profundidad quiere insaciablemente, quiere hasta el final de todas las cosas la experiencia y el retorno, la restauración de una situación originaria de la que ha salido... El juego no es sólo el medio para adueñarnos de las terribles experiencias originarias a través de su mitigación, la evocación maliciosa y la parodia, sino para saborear con la máxima intensidad, como algo siempre nuevo, triunfos y victorias... Transformar en hábito

la experiencia más impresionante: ésta es la esencia del juego.» O escuchémoslo sobre el eros: «En realidad el niño y el coleccionista, o incluso el niño y el fetichista, se apoyan sobre el mismo terreno, se sitúan ambos, aunque desde perspectivas diversas, en torno al hundido, al excavado macizo de la experiencia sexual.»

ACOMPAÑAMIENTO A LA LECTURA DE STIRNER

De mala fama

YA A los pocos años de su publicación se hablaba de *El único* como de un libro «de mala nota».[390] Y así ha quedado, en cierto modo: al igual que inútilmente buscaremos en las exhaustivas historias literarias referencias a algunos grandes textos pornográficos, tampoco encontraremos nada adecuado sobre Stirner en las historias de la filosofía. Sin embargo *El único* ha tenido, y tiene, numerosísimos lectores, esparcidos en todas las partes del mundo, diversísimos por nivel, calidad, cultura, intenciones. Los más fieles, los que han sentido constantemente la atracción de Stirner, son los autodidactas y los delirantes. Más inseguros son los profesores, que parecen temer un desprestigio si se ocupan de Stirner, como ya había observado Zoccoli refiriéndose a la «cultura germánica» (aunque sus palabras valen para la cultura en general): «La Alemania intelectual, como condición para prestar oídos a las palabras de un pensador, le exige probar por activa y por pasiva que antes de encaramarse a las ideas no ha ignorado los hechos; que antes de pensar con su propia mente ha descubierto el pensamiento ajeno; en suma, que antes de tomar la palabra ha estudiado profunda y serenamente el libro de la ciencia y de la vida.

»Max Stirner no satisfizo en absoluto estas exigencias de la cultura germánica. Fue un solitario. Escribió un único libro, en el que los hechos están sobrentendidos y abundan los atajos sintéticos; en el que las aseveraciones abstractas excluyen por completo las investigaciones empíricas; en el que la metafísica predomina sobre la realidad histórica».[391] Si desembarazamos estas palabras de un leve polvo humbertino, tendremos las razones de la suspicacia que sigue pesando sobre Stirner. Juega a su favor, sin embargo, que, con *La ideología alemana*, Marx y Engels hayan dedicado a *El único* una crítica «tan voluminosa como el mismo libro», como admitiría el propio Engels. [392] Eso autoriza a considerar sin titubeos a Stirner como material citable. Las notas que siguen, un fragmento de «bibliografía contada», se proponen ofrecer algún asidero útil a quien lea hoy *El único*.

El l.° de octubre de 1844 el profesor Johann Caspar Schmidt, de treinta y ocho años, hijo de un fabricante de flautas, nacido en Bayreuth, abandonó el Lehrund Erziehungs Anstalt für hóhere Tóchter de Madame Gropius, escuela privada para muchachas de buena familia, establecida en Berlín, en el número 4 del Kóllnischer Fischmarkt. Había enseñado allí desde 1839. En el transcurso del mismo año el editor Wigand de Leipzig, a quien se dirigía el radicalismo político y filosófico del momento (había editado a Ruge y Feuerbach, pero también aquel *Socialismus und Communismus des heutigen Frankreichs* de Lorenz von Stein que ya hablaba de «lucha de clase» y hacía soñar a Bakunin con sectas y levantamientos en la tierra prohibida de las revoluciones), publicaba en una tirada de mil ejemplares *El único y su propiedad*, primer libro de Schmidt, que aquí firmaba Stirner, al igual que lo había hecho en varios artículos aparecidos en diarios y revistas en los tres años anteriores. En la portada se leía, sin embargo, la fecha 1845.

El 26 de octubre Otto Wigand presentaba un ejemplar del libro a las autoridades de la Koniglich-Sachsische Kreis-Direktion. El 28 de octubre *El único* era secuestrado, con el siguiente argumento: «Puesto que, en pasajes concretos del tal escrito, no sólo Dios, Cristo, la Iglesia y la religión en general son objeto de la más inconveniente blasfemia, sino que también todo el orden social, el Estado y el gobierno se definen como algo que ya no debería existir, mientras que se justifican la mentira, el perjurio, el asesinato y el suicidio, y se niega el derecho de propiedad.» Pero el 2 de noviembre el ministro Von Falkenstein volvía a autorizar la circulación del libro. No, escribía, porque se pudiera decir que faltaran motivos para el secuestro, «ya que en pasajes concretos de este libro no sólo hay un desprecio de lo que es sagrado para la religión y para la Iglesia, sino que parece incluso ser un intento de minar los fundamentos religiosos y morales de toda la vida social, para instaurar en su lugar un sistema del más burdo egoísmo». Aun así, el ministro consideraba más oportuno anular el secuestro: «Este libro, tanto por su volumen (491 páginas en octavo), como por su lenguaje y su tono, no podrá causar una impresión nociva sobre las personas entre las que podría circular. Incluso, si prescindimos de considerar cuáles sean las intenciones reales del autor, parece adecuado para mostrar con toda crudeza las consecuencias no sólo de la filosofía que aquí es puesta en discusión, sino también de la que el propio autor aplica, revelando así a qué lamentables resultados lleva y a qué extremo llegaría la humanidad si dicha filosofía fuera aplicada en la vida práctica, posibilidad que, por

otra parte, aquí se presupone. Este libro se lee en gran parte como si fuera irónico y se refutara clamorosamente a sí mismo...» Por ello, más allá del «problema de la validez *jurídica*» de la decisión, que el ministro aceptaba, se planteaba el de su «utilidad y necesidad real en relación con el bien público». Sobre éstas se avanzaban dudas. El ministro Von Arnim fue de opinión contraria e hizo secuestrar el libro el 7 de noviembre, mientras fuera de Prusia seguía circulando libremente. El Consejo Superior Prusiano de Censura decidiría el 26 de agosto de 1845 confirmar definitivamente el secuestro, ya que el libro atacaba «de la manera más decidida la religión y la moralidad en general, así como cualquier ordenamiento político y social», ofreciendo la «legitimación n cualquier delito».[393]

Cartas sobre «El único»

Recién editado ***El único*** y apenas publicada la primera crítica, tres cartas comentan su aparición, recorriendo Europa entre remitentes y destinatarios ilustres: Engels a Marx, Feuerbach a su hermano, Ruge al editor Fróbel. Son tres reacciones inmediatas, y casi febriles, a la lectura. Y, por motivos diversos, cada uno de los remitentes reconoce, aunque temeroso, cierto entusiasmo por el libro. Pasarán los años, y los destinos de los tres que escribieron aquellas cartas se harán cada vez más divergentes. Pero en una cosa estarán, sin saberlo, todos de acuerdo: en condenar a Stirner..., y en particular en no mencionarlo.

Engels, carta del 19 de noviembre a Marx, de Barmen a París: «Habrás oído hablar del libro de Stirner, ***El único y su propiedad***, si es que no te ha llegado ya. Wigand me había mandado las galeradas, que me llevé conmigo a Colonia y dejé después a Hess. El principio del noble Stirner —ya sabes, aquel Schmidt de Berlín que escribió sobre los ***Mystéres de Paris*** en la revista de Buhl— es el egoísmo de Bentham, sólo que en su caso desarrollado por una parte con mayor consecuencia y, por otra, con menor. Con mayor consecuencia porque Stfirner] sitúa al individuo, en tanto que ateo, por encima de Dios o incluso como ente último, mientras que Bentham deja todavía a Dios por encima de todo en una neblinosa lejanía; en pocas palabras, porque Stfirner] se apoya en el idealismo alemán, como idealista converso al materialismo y al empirismo, mientras que Bentham es un mero empirista. Menos consecuente es Stfirner] en tanto que desearía evitar la reconstrucción de la sociedad disuelta en átomos, como propone B[entham], pero no lo consigue. Este egoísmo no es más que la esencia llevada a conciencia de la sociedad de hoy, la última cosa que la sociedad de hoy puede decir contra nosotros, la punta afilada

de cualquier teoría que se mueva dentro de la estupidez corriente. Pero por esto mismo la cosa es importante, más importante de como, por ejemplo, la ve Hess. No debemos arrinconarla, sino explotarla precisamente, como perfecta expresión de la locura corriente y, *operando en ella una inversión*, seguir construyendo encima. Este egoísmo está tan llevado al extremo, es tan loco y al mismo tiempo tan consciente de sí que, en su unilateralidad, no puede sostenerse un solo momento, sino que debe convertirse inmediatamente en comunismo.» Pero, una vez derrotada la unilateralidad, ya entonces condenada en nombre de lo Total y de lo Omnilateral, Engels consideraba que, en *El único*, se descubriría un núcleo sustancioso de verdad: «Y es cierto aquí, en todo caso, que nosotros debemos en primer lugar convertir una cosa en nuestra, propia, egoísta, antes de poder hacer algo por ella: que nosotros por consiguiente, en este sentido, e incluso prescindiendo de eventuales esperanzas materiales, somos comunistas también por egoísmo, y por egoísmo queremos ser *hombres*, no simples individuos. O, por decirlo de otro modo: Stfirner] tiene razón cuando rechaza el “hombre” de Feuerbach, por lo menos el de la *Esencia del cristianismo*—, el “hombre” de Ffeuerbach] está derivado de Dios, Ffeuerbach] ha llegado de Dios al “hombre”, y así el “hombre” es coronado por una aureola teológica de abstracción. El auténtico camino para llegar al “hombre” es el camino inverso. Nosotros debemos partir del yo, del individuo empírico, corpóreo; pero no para permanecer pegados a él, como le sucede a Sftirner] sino para aupamos de allí al hombre.» Pocas líneas después, Engels llegará al punto de exigir una posterior agudización del egoísmo stirneriano: «Pero si el individuo de carne y hueso es la auténtica base, el auténtico punto de partida para nuestro “hombre”, también evidentemente el egoísmo —no *sólo*, naturalmente, el egoísmo stirneriano del intelecto, sino también el *egoísmo del corazón*— es el punto de partida para nuestro amor por los hombres; de no ser así, permanecería suspendido en el aire.» Y, como es habitual, es justo este quedar colgado en el aire lo que molesta a Engels. Crece su impaciencia ante cualquier «cháchara teórica». Stirner se le aparece como su última y más fascinante derivación. «El libro de Stirner muestra una vez más cuán profundamente arraigada está la abstracción en la esencia berlinesa. Evidentemente, Sftirncr] es el que tiene más talento, independencia y precisión de todos los “Libres”, pero, a pesar de ello, también se dedica a hacer piruetas de la abstracción idealista a la materialista sin llegar a nada.»[394] Habrá que recordar estas apreciaciones al leer, en *La ideología alemana*, las rabiosas páginas dedicadas a Stirner, presentado entonces por Engels como «el más débil e ignorante de esa confraternidad filosófica [el grupo de los Libres]». [395]

Feuerbach, carta a su hermano, finales de 1844: su primera impresión es que *El único* es una obra «de extrema inteligencia y genialidad», que tiene a su favor «la verdad del egoísmo aunque sea excéntrica, unilateral, no verdadera».[396] Feuerbach prosigue diciendo que la polémica de Stirner contra la antropología (o sea contra él mismo) está basada en un malentendido. Por lo demás,

10 considera «el escritor más genial y libre que jamás haya conocido».[397] Así, al principio Feuerbach pensó en dar a Stirner una respuesta ligera y amistosa, en forma de una carta abierta que habría debido comenzar con las siguientes palabras: «“Indecible” e “incomparable”, amable egoísta: al igual que su propio escrito, su juicio sobre mí es realmente “incomparable” y “único.”» Pero no tardaron en predominar la prudencia y la sospecha: ya en otra carta a su hermano, del 13 de diciembre, Feuerbach insinúa que «los ataques de Stirner delatan una cierta vanidad, como si quisiera hacerse un nombre a expensas del mío». Finalmente, en la recensión que después decidió dedicar a *El único*, Feuerbach se muestra temeroso y preocupado, ante todo, por defenderse. No quiere hacer concesiones a Stirner y tutela la honorabilidad de la propia doctrina. Después, el silencio. En 1861, en una carta a Julius Duboc, recordará esa vieja polémica como una cuestión liquidada para siempre.[398]

Ruge, cartas de noviembre-diciembre de 1844 al editor Fróbel. Primeras noticias sobre Stirner en una nota de noviembre, desde París: allí se dice que los poemas de Heine y *El único* de Stirner son «las dos novedades más importantes de los últimos tiempos». Las audacias de los «Deutsch-franzosischen Jahrbücher» (entiéndase: de Marx) quedan ahora «ampliamente superadas». Al principio protector y amigo, después áspero enemigo de Marx, Ruge mezcla en otra carta a Fróbel, de pocos días después (6 de diciembre), los elogios a Stirner con las estocadas a Marx: «Marx profesa el comunismo, pero es el fanático del egoísmo, y con una conciencia todavía más encubierta que Bauer. El egoísmo hipócrita es la manía de hacerse el genio, su asemejarse a Cristo, su rabinismo, el sacerdote y las víctimas humanas (guillotina) reaparecen por tanto en primer plano. El fanatismo ateo y comunista sigue siendo en realidad el del cristiano. Rechinando los dientes y riendo, Marx enviaría al degolladero a todos los que obstaculizan su camino, nuevo Babeuf. Él *se imagina* esta fiesta, ya que no puede *celebrarla*. El egoísmo fanático está lleno de culpas y de pecado; mientras que el egoísmo que consigue confesarse libremente es aquel puro, que no vive como un vampiro de la sangre del hombre, con la excusa de entenderlo como “hereje”, “monstruo inhumano”, “editor”, “comerciante”, “capitalista”, “burgués”... y así sucesivamente. El egoísmo de una persona mezquina es mezquino, el de un fanático es

hipócrita, falso y ávido de sangre, el de un hombre honesto es honesto. Porque *cada cual* quiere y debe quererse a sí mismo, y en la medida en que cada cual lo quiere *realmente* los abusos se equilibran. Le he hecho los elogios del libro de Stirner (Schmidt).»

Después, en una carta del 17 de diciembre a su madre, Ruge reanuda el discurso sobre Stirner: «El libro de Max Stirner (Schmidt), que quizá también Ludwig conoce (frecuentaba de noche la taberna de Walburg y se sentaba delante de nosotros), es una extraña aparición. Muchos pasajes son absolutamente magistrales, y el efecto del conjunto sólo puede ser liberatorio. Es el primer libro legible de filosofía que aparece en Alemania; y podría decirse que ha aparecido el primer hombre desprovisto por completo de pedantería y antigualläría, y prácticamente desenvuelto, de no ser que le quita parte de desenvoltura su propia fijación, que es la de la unicidad. En todo caso me ha dado una gran alegría ver que la disolución ha alcanzado ahora esta forma total, por la que nadie puede jurar impunemente sobre nada.»[399] Pero, también en Ruge, su entusiasmo por Stirner duró bien poco. Ya en 1847 aprueba celosamente el violento ataque de Kuno Fischer contra Stirner y los «sofistas modernos», que señala el inicio de la campaña para borrar a *El único* como libro de mala nota. Y, cuando Stirner publica su réplica, Ruge le sugiere inmediatamente a Fischer: «Será oportuno que responda a Stirner con una carta y le haga caer de nuevo bajo el paso de su fundamental estupidez. Esta clase de gente se enfurece si alguien les demuestra su falta de genialidad y argucia, porque a la postre todo va a parar en el hecho de que ellos son genios y los demás son unos asnos... Confunden el movimiento *teológico* con el movimiento *filosófico* o, en otras palabras, la praxis de la arbitrariedad con la praxis de la libertad.»[400]

Primeros comentaristas

La primera mención a *El único* aparecida en la prensa se encuentra en una breve corresponsalía de Berlín de la «Mannheimer Abendzeitung» (12 de noviembre de 1844). Después de haber presentado a Stirner como «íntimo amigo» de Bruno Bauer, el anónimo periodista explica que, sin embargo, *El único* es un ataque a fondo contra el «punto de vista del “liberalismo humanitario”» (que era el de Bauer). Pero lo que más le impresiona es el extremismo de Stirner: «Con este libro la tendencia neohegeliana alcanza su extremo: la libertad del espíritu subjetivo es buscada aquí en el total desenfreno del individuo, en la individualidad propia de cada hombre, en el egoísmo.» Aunque

asustado, el redactor se siente, sin embargo, atraído por Stirner: «Si bien este principio, tal como aquí aparece, es todavía demasiado unilateral e insostenible, se apoya, no obstante, en intuiciones justas y verdaderas y, si es oportunamente filtrado, podrá revelarse fecundo.» Este primer comentarista esperaba de *El único* un escalofrío..., y lo tuvo. Eran los años culminantes de la «crítica», de la crítica que «avanza sin tregua»:' parecía natural la expectativa de algo que obligara a decir un «hemos llegado demasiado lejos», que confundiera todas las precedentes confusiones como demasiado tímidas y cautas. Y al fin aparecía esa obra. La última fase del «proceso de descomposición del espíritu absoluto»[401] [402] se estaba cumpliendo. Después de haber disparado, de 1842 en adelante, algún cartucho con sus ensayos breves (el más importante, *El falso principio de nuestra educación*, había aparecido en la «Rheinische Zeitung», la gaceta en la que también colaboraba Marx, que se convirtió en su redactor-jefe, por ominosa coincidencia, dos días después de que Stirner publicara su último artículo), el silencioso y retirado Stirner se presentaba ahora con una obra maciza que tenía una sola pretensión: la de sepultar la filosofía en general.

Las primeras críticas extensas y articuladas a su libro llegaron, por orden de prestigio, de Feuerbach,[403] de Hess,[404] y del oficial prusiano, y futuro general, Szeliga.[405]

Stirner las contestó con un ensayo que reafirma las tesis de *El único* haciéndolas, si cabe, aún más intolerables.[406] Lo mismo sucedió dos años después, cuando el ilustre historiador de la filosofía Kuno Fischer atacó con violencia el libro de Stirner. La respuesta del autor (pero firmada G. Edward) sería también esta vez dura y sarcástica.[407]

Después de *El único*, la actividad pública de Stirner parece deshilacharse, hasta desaparecer. Publica traducciones de J.-B. Say y de Adam Smith, que debieran ir acompañadas de un comentario suyo, pues en la primera se anuncia el comentario para la segunda..., y en la segunda el comentario falta sin ninguna justificación; en 1848 escribe para el «Journal des ósterreichischen Lloyds» una serie de secas crónicas políticas, puntuadas aquí y allá con alusiones esotéricas, pero no las firma; incluso los dos volúmenes de la *Geschichte der Reaktion*, publicados en Berlín en 1852, ocultan detrás de un título tan incitante un trabajo de compilación, una antología de perfil huidizo, donde Stirner aparece irónicamente en unas pocas líneas ocultas. Con *El único* y con las dos réplicas a sus primeros críticos puede decirse que Stirner declaró el silencio y que después lo mantuvo. Y, mientras tanto, el mundo lo decretaba sobre él. Cuando Stirner muere —se dice que a causa de la infección, por una mosca, de un forúnculo que le había salido en el cuello (uno de esos dolorosos ántrax que torturaron a Marx durante años, en el ano, mientras escribía *El capital*) — pocos

amigos asisten su funeral y pocos diarios lo notifican. Era junio de 1856.

Berlín

Para entender la atmósfera berlinesa de los años cuarenta, aquella peculiar mescolanza de Espíritu Absoluto y espíritu tendero, de puritanismo rancio y nobles aspiraciones, de respeto santurrón y furia «crítica», que tanto enfurecía a Marx, impaciente por salir de ella como del último gueto, no sirve de mucho seguir los textos de los diversos jóvenes-hegelianos próximos a Stirner, desde los dos Bauer al mismo Feuerbach, como no sea para comprobar cuán ignorantes eran todos ellos de las cosas de la vida. Cualquier *n'egre* de la redacción de un diario de París alrededor de 1830 estaba obligado, en cierto modo, a conocerlas mejor. Esto hace mucho más atroces las estridencias que Stirner consigue producir entre lo sublime y lo ridículo, asumiendo, para ridiculizarlo, el lenguaje de toda la tradición idealista.

Pero hay un libro aún lleno de vida, que nos describe la ciudad en aquel momento —de los camareros a los *flaneurs*, de los confidentes de la policía a los banqueros, de las putas a los artesanos— y ofrece una perspectiva bien calculada a sus angustias anímicas. Es el *Berlín* de Dronke, en el que Stirner aparece fugazmente, como cuando Dronke relata la indecente escena de su boda, con los amigos que juegan a cartas, los esposos que se han olvidado los anillos y Bruno Bauer que saca dos de latón de su cartera para remediarlo. La ciudad había temblado ante tanta impiedad. Y es justamente Dronke quien utiliza la palabra *Ubermensch* a propósito de Stirner y de sus amigos: «Ya que están por encima de la vida, la vida perseguirá su fin de la mejor manera, despreocupándose de las "locuras" de los superhombres filosóficos.»[408]

Aproximación ocasional a Stirner de una palabra a punto de estallar. Y no es el único caso: una de las primeras apariciones del término *Nihilismus* en Alemania, después de aquellas en Jean Paul y en Jacobi señaladas por Heidegger, es en una nota del diario filosófico de Karl Rosenkranz a propósito de *El único.*[409]

Ideología alemana

A muchos, hoy, el nombre de Stirner sólo les dice algo porque Marx y Engels hablan de él en *La ideología alemana*. Y, en realidad, leer *El*

único teniendo al lado el comentario de Marx y Engels sigue siendo un ejercicio ascético inevitable para cualquier buen lector de Stirner (y de Marx).

El texto de *La ideología alemana* tuvo una historia extremadamente tortuosa. Todo comienza con la carta de Engels a Marx del 19 de noviembre de 1844, dedicada a una apasionada exploración de *El único*. Demasiado apasionada y demasiado predispuesta a encontrar en ese libro elementos aceptables y utilizables. Marx, que desde el comienzo, con su habitual clarividencia política, había visto en Stirner al Enemigo, debió de contestarle a Engels con aspereza. Pero, sin embargo, la carta se ha perdido. En respuesta, en enero de 1845 Engels rectifica con una retirada carente de dignidad. Pasan unos cuantos meses: a la vuelta de un viaje veraniego por Inglaterra, Marx y Engels deciden proceder a una definitiva liquidación de los jóvenes-hegelianos entre los cuales habían crecido. Una primera liquidación, *La sagrada familia*, ya había aparecido pocos meses antes: pero esta vez el libro está centrado claramente en *un* adversario: Max Stirner. Aparece una crítica de *El único* que ocupa 320 de las densas páginas de la *MEW*. Línea tras línea, las afirmaciones de Stirner son aisladas, agredidas, manipuladas. Y las astucias del procedimiento revelarán no tanto los secretos de Stirner como los de Marx y Engels en una de sus fases de irreversible transformación: aquella en la que Marx inventa el marxismo como lengua franca. Ese manuscrito informe es el laboratorio del que hacer salir cualquier futura Internacional, pero sobre todo la III, aunque *La ideología alemana* abunde en afirmaciones antisoviéticas.

Llevada a cabo la obra destructiva, arquetipo de cualquier futura extirpación de anarquistas e individualistas pequeño-burgueses (entiéndase por ello, con leves variaciones según el momento, la casi totalidad de las manifestaciones humanas), Marx y Engels intentaron durante varios meses publicar su texto. Pero, después de laboriosas negociaciones, en determinado momento fallaron los fondos. Urgían otras destrucciones, sobre todo la de Proudhon (y Marx pediría permiso a Engels para trasvasar varios temas de la *Ideología alemana* a la *Miseria de la filosofía). Así* que *La ideología alemana* retornó al gran desván de los inéditos de Marx. Allí quedó expuesta a la «crítica roedora de los ratones», que estropeó muchas hojas. A Marx no le disgustaba demasiado: como insinuaría en la introducción a *Para la crítica de la economía política* (1859), aquel escrito ya había cumplido su función oculta, la de un «esclarecimiento de sí mismos» por parte de sus dos autores. Y aquel esclarecimiento había sido al mismo tiempo demasiado íntimo y demasiado drástico para que se pudiera hacer público.

Algo semejante debía de pensar también Engels, en medio de sus

bandazos. En 1883 proponía a Bernstein publicar por entregas el manuscrito de *La ideología alemana* en el folletín del «Sozialdemokrat», y definía el texto como «la cosa más insolente que jamás se ha escrito en lengua alemana».[410] Pero se arrepintió inmediatamente de su idea porque, según Bernstein, temía que el texto ofendería a una cierta derecha socialdemócrata. [411] En cuanto a Stirner, Engels dejaría escapar sobre él un último juicio revelador, que explica retrospectivamente los motivos políticos de la *Ideología alemana* en términos muy diferentes, y mucho más convincentes, respecto a los que Marx-Engels habían propuesto en su texto: «Stirner ha vivido su renacimiento a través de Bakunin, el cual, entre otras cosas, se hallaba también en Berlín en aquel tiempo y se sentaba delante de mí, con otros cuatro o cinco rusos, en el curso de lógica de Werder (era el 1841-1842). La inocua, y sólo etimológica, anarquía (o sea ausencia de una autoridad estatal) de Proudhon no habría llevado nunca a las doctrinas anarquistas de hoy si Bakunin no hubiera vertido en ella una buena parte de la "rebelión" stimeriana. En consecuencia, los anarquistas se han vuelto otros tantos "únicos"; tan únicos, que no se encuentra a dos que consigan ponerse de acuerdo.»[412] Este es el contrapunto privado al breve y alusivo reconocimiento público que Engels acababa de dedicar a Stirner: «Y al final llegó Stirner, el profeta del anarquismo actual —Bakunin ha tomado muchísimo de él—, y por encima de la soberana "autoconciencia" hizo ondear su "único" soberano.»[413]

El *Antistirner*, como sería justo denominar el libro contra Stirner que irrumpe del marco de la *Ideología alemana*, acabó por ser publicado después de la muerte tanto de Marx como de Engels. En 1903-1904 Bernstein ofrecía una edición parcial de él bajo el título *Der «Heilige Max»*. Así pues, hasta entonces no se sabía que Stirner era un adversario al que Marx y Engels habían dedicado centenares de páginas para infamarlo. Esto ayuda a entender cómo es posible que, todavía en los años noventa, varios teóricos y estudiosos socialistas siguieran mostrando una evidente simpatía por Stirner.[414]

El profesor

El único sólo había encontrado lectores hasta entonces entre los iluminados de izquierda, entre esos abuelos hegelianos de un bienintencionado radicalismo, preocupado por la Humanidad, la Libertad, el Progreso, etc. La última confirmación nos viene de la réplica vibrante, pero «entre personas educadas», que el buen Friedmund, hijo de Bettina von Arnim (y muchos atribuyeron el

artículo a la madre) lanzaría contra Stirner.[415] También Marx y Engels habían insultado a Stirner de todas las maneras posibles, aunque siempre intentando situarlo dentro del círculo de los Buenos un poco tontos (Feuerbach, B. Bauer y los demás). La faz criminal del crimen era perdonada como una *boutade* algo atrevida. Se silenciaban los repentinos accesos de brutalidad que devastan las articulaciones del texto. Pero llegaba la era del «sentido histórico», que normalizaría la filosofía en historia de la filosofía, atacando aquel aspecto extremo que corresponde al propio pensar y que sólo resurgiría con la «magia del extremo» de Nietzsche. La venganza del «sentido histórico» sobre Stirner adoptó inicialmente el nombre ejemplar de Kuno Fischer. Como comenta el *adorable* Mauthner: «Ya es una prueba de la importancia de Stirner que un hombre nacido viejo, nacido Excelencia como el profesor Kuno Fischer, haya quedado tan mal con él, como también quedaría con Schopenhauer y al final con Nietzsche.»[416]

Antes aún de que Kuno Fischer comenzara a publicar su manual de historia de la filosofía moderna, que pretendía rectificar la amenazadora vertiginosidad del pensamiento en los decenios precedentes, un panfleto contra Stirner anunciaba ya sus intenciones de alejar a cualquier indecente intruso del gradual y prudente ascenso evolutivo que la historia del pensamiento *debía* ser, si quería realmente culminar, como se demostró, en el repugnante connubio Hegel-Darwin. Sin embargo, Fischer trató el caso Stirner todavía con algunas consideraciones. Su ensayo, que tiene una indudable agilidad de gesto, se lee hoy sobre todo porque algunas expresiones han asumido con el tiempo un significado esotérico, del que Fischer no parece haber sido consciente. Citaré sólo ésas. Fischer ve el libro de Stirner como un intento de golpe de Estado: «La autonomía sofística del sujeto contra la autonomía jerárquica del pensamiento; ¿qué otra cosa es sino un cambio de dinastía, una revolución de julio del pensamiento?»[417] En cuanto a la «sofística», es presentada como el «supremo enemigo» del pensamiento, el «principio diabólico que le es propio», [418] y por ello sombra ineludible que ahora amenazaba con engullir el cuerpo mismo del pensamiento. La filosofía de Hegel, este «panteón de todos los sistemas»,[419] había producido su propio Doble sofista, como una reacción alérgica que ahora perseguía y traspasaba el pensamiento en cada uno de sus rincones: «Es la reacción del *sujeto casual* contra el sujeto libre, de la personalidad *no filosófica* contra la filosófica, de la *brutalidad* contra la *cultura*...[420] La «lucha contra la cultura», criatura incubada por el siglo didáctico por excelencia, estaba asomando, pues, su cabecita maligna en el senado de los espíritus: ¡ya aparece el fantasma de las Tuileries en llamas, que alimentaría pesadillas en Nietzsche (y Fischer escribía en los umbrales del 48)! Fischer fue el primero, aunque con todo tipo de cautelas, que

olisqueó la barbarie en Stirner.

No sólo eso: descubrió su origen en la articulación más elevada y delicada a la que había llegado el pensamiento: aquella perenne charla entre Sustancia y Sujeto que se ha depositado en forma de novela en la *Fenomenología del espíritu*. El *daimon* stirneriano operaba aplastando aquella «diferencia dialéctica», de modo que «el sujeto, y precisamente el concreto, atomístico, se convertía en la fatalidad de la sustancia», abandonándose a «disfrutar de sí mismo en la destrucción de todas las fuerzas sustanciales, de todos los pensamientos dominantes»,[421] transformándose en «*pitra negatividad*». (Abandonémonos también nosotros a saborear en estas expresiones todo lo que habrían liberado.) Para la historia, Stirner tenía que ofrecer solamente el «texto de una lápida».[422] Lo que Hegel había anunciado no era, por consiguiente, el *mysterium coniunctionis* entre Sujeto y Sustancia, sino la obra devastadora de la pureza: «La pura auto— conciencia es, en verdad, aniquilamiento de la sustancia.»[423] Ahora se abre un «movimiento sin puntos de apoyo de la nada a la nada».[424]

Todas las citas anteriores se refieren a Stirner, pero están sacadas de la primera parte del panfleto de Kuno Fischer, dedicada también a los habituales y más nobles pródromos (Feuerbach, los Bauer, etc.) del desastre. A la hora de tratar directamente de *El único*, Fischer banaliza su discurso y al mismo tiempo tiende a degradar el fenómeno Stirner, a expulsarlo del pensamiento. Pero tampoco aquí faltan las anticipaciones: «Fragmentar egoísticamente los hombres en átomos brutales, no quiere decir, en realidad, otra cosa que buscar para ellos un *perro pastor* [aquí comienza, todavía eufemísticamente, a delinearse Hitler] y quien comience a asestar palos sabrá perfectamente que el *gendarme* no está lejos.»[425] En su prolija exposición de *El único*, Fischer se detiene sobre todo en el nuevo rostro del sujeto, desvelado por la «monomanía» de Stirner: «La sofística [por tanto Stirner] ha nombrado al individuo tosco y brutal como sucesor del espíritu.»[426] El historiador quisiera mantener hasta el final una superior ironía delante de este pensamiento degenerante. Pero al final no aguanta: le exaspera la risa siniestra que Stirner atribuye al único; y entonces no puede reprimir una censura que delata su solemne vacuidad: «La risa es un acto que, en general, sólo es posible para el espíritu; sólo el sujeto completo, *racional*, idéntico a la esencia del mundo puede realmente *reír*. La risa es la disolución del egoísmo y la alteración del individuo; con ella os veis irrevocablemente entregados al mundo de los espíritus.»[427] Con esta realmente excesiva pretensión de que sólo se puede reír desde una cátedra, Kuno Fischer cerraba de golpe con la puerta del colegio en las narices del indigno profesor Max Stirner. A partir de ese momento, ya no encontraría éste sus compañeros entre los filósofos en el café, sino en la cárcel por deudas, entre los

delincuentes, los estafadores y los desarrapados del espíritu y de la vida. Sin embargo, su risa no ha cesado jamás.

La respuesta de Stirner a Kuno Fischer es la última sarta de palabras que procede del círculo de *El único*. Aparece en los «Epigonen» con la firma G. Edward, pero es difícil dudar de que el autor fuera el propio Stirner. Tono apenas un poco resentido, menos suelto que en las réplicas precedentes. Aquí Stirner acepta la técnica habitual, ya utilizada también por Fischer, de yuxtaponer citas para mostrar su incoherencia. Técnica que en este caso aparece sin brillo, mientras Stirner se revela de nuevo admirable en los rasgos de sarcasmo brutal y directo. No hay mucho que destacar en esas páginas, a no ser unas pocas líneas esenciales y testamentarias, la auténtica despedida de Stirner «Yo quiero solamente ser yo; yo desprecio la naturaleza, los hombres y sus leyes, la sociedad humana y su amor, y rescindo cualquier relación natural con ella, hasta la del lenguaje. A todas las exigencias de vuestro deber, a todas las designaciones de vuestro juicio categórico contrapongo la "ataraxia" de mi yo; y ya hago una concesión si me sirvo del lenguaje, yo soy el "indecible", "yo sólo me muestro". ¿Y no os ataco quizá, con el terrorismo de mi yo, que rechaza todo lo que es humano, tanto como vosotros a mí con vuestro terrorismo humanitario, que me marca inmediatamente como "monstruo inhumano", si comete algo contra vuestro catecismo, si no me dejo estorbar en el disfrute de yo mismo?» [428] Kuno Fischer debe de haber visto en estas palabras una confirmación de la indecorosidad del adversario. En su contrarréplica se transparenta la intención de arrojarlo a los desechos de la humanidad. En ella se habla del «baile de san Vito de un sofista que traiciona una actitud ridícula a cada movimiento y una estupidez a cada salto».[1] Con la baqueta alzada, Fischer distingue (¡ah, la inagotable repetitividad de Occidente!) entre las «leyes de la libertad ética» y «la arbitrariedad sin ley, que disuelve los límites de la autodeterminación espiritual en el vacío cero de su dialéctica abstracta». Inútil preguntarse de qué lado está Stirner…, y Fischer añade que le parece «bárbaro considerar las formas espirituales con semejante miedo mortal»,[429] [430] [431] como justamente hace Stirner. La función de puesta en guardia de su panfleto es aquí evidente: atacando a Stirner, se trata de defenderse de la «reacción no de los doctrinarios, sino de los sujetos malvados, toscos y brutales contra los principios de la libertad y su realización en la ciencia, en el arte y en la política»? El cambio de categoría del adversario, de filósofo a delincuente, ya está aquí indicado. Fischer parece querer excusarse por haber dejado creer que Stirner pertenecía, de algún modo, a la historia, aunque fuera de la herejía: «Yo no hablo en general de herejes, y si hablara de ellos no

concedería a un hombre como Stirner el honor de considerarlo dentro de esta categoría histórica.»[432] Las imágenes, como siempre más reveladoras que los conceptos, apuntan rápidamente hacia el salvaje: «La aparente fuerza de estos piratas [Stirner y los llamados sofistas] reside en cualquier ámbito menos en el del pensamiento; se comportan con sus premisas como *los Estados predadores con los Estados civilizados.»*[433] Delante de este «*dogmatismo bárbaro*» hay que decir que «no tiene nada en común con el nombre de la filosofía y de la crítica».[434] Y he aquí finalmente el decreto de expulsión: «Se ha dicho que Stirner sería la punta extrema de la filosofía alemana... Yo diría que Stirner está *en la esquina (an der Ecke)* de la filosofía alemana.» Lo que acompaña con una afilada argucia profesoral: el juego de palabras entre «estar en la esquina» (an *der Ecke steheri*) y «el que está en la esquina» (*der Eckensteher*, que también significa «mozo de cuerda»). Así acababa Fischer su sutil polémica llamando a Stirner «ganapán». En el fondo, habría sido más sencillo comenzar por ahí. Porque ahora resultaba claro que el filósofo de los harapos sólo era un harapiento filosofante. Así que, mejor olvidarlo. Lo olvidaron durante cuarenta años.

Stirner en Rusia

Rusia es el país donde Stirner encontró su terreno más afín. Con prontitud, y con violencia, los personajes más opuestos de los años cuarenta reaccionaron ante *El único*: Belinski, Chomiakov, Bakunin, Dostoievski, Herzen (que recoge con apasionada elocuencia temas stirnerianos en *De la otra orilla*, si bien sólo nombra a Stirner en 1858). Si se piensa en la avidez con que todos los textos filosóficos alemanes eran leídos en aquellos años[435] —y si se piensa también que justo entonces comenzaba a espesarse la nube nihilista—, resulta inmediatamente natural ver a Stirner en una versión rusa, ambigua, poco de fiar, que le sienta mucho mejor que el lenguaje fláccido de los herederos alemanes de Hegel. Bastará entonces abrir por cualquier página los *Recuerdos del subsuelo* de Dostoievski, donde la voz anónima que habla (y también en este caso se trata de un «asesor de colegio») parece ser inmediatamente la de Stirner (en Stirner habla el subsuelo de la filosofía), o seguir los destinos de Raskolnikov, Kirilov, Iván..., todos ellos personajes sacudidos de diferente manera por el *daimon* de Stirner. Así resulta lógico que el primero en percibir con claridad el acontecimiento Stirner fuera un ruso, y no evidentemente un devoto de la temblequeante Ilustración occidental, sino incluso el más imponente teólogo de la eslavofilia, Alexéi Chomiakov. Ante *El único*,

observó inmediatamente que se trataba de una obra que «tiene un significado histórico, no sólo inadvertido por la crítica sino —debe tenerse en cuenta— inobservado por el propio autor: el significado de la más total y definitiva protesta de la libertad espiritual contra cualquier vínculo arbitrario e impuesto desde fuera. Es el grito de un alma por la verdad inmoral, pero inmoral sólo en tanto que carente de cualquier apoyo moral, de un alma comprometida incansable, aunque inconscientemente, a proclamar la posibilidad de someterse a un principio del que haya tomado conciencia y en el que haya creído; alzada con indignación y odio contra las prácticas cotidianas de los "sistematizadores" occidentales, los cuales no creen, sino que exigen la fe, crean arbitrariamente unos vínculos y esperan que los demás se adapten humildemente a ellos. La historia contemporánea es un vivo comentario a Max Stirner, una rebelión de hecho de la vida, en su simplicidad, contra la lucubración libresca que proyectó engañarla con los fantasmas de unos principios espirituales creados artificialmente, allí donde han dejado de existir los principios espirituales, de los que vivió efectivamente durante un tiempo».[436]

Stirner redescubierto

Después de 1848 el nombre de Stirner es citado cada vez más esporádicamente. Se convierte en uno de los muchos seres oscuros, aparecidos en un momento —el *Vormarz* de los jóvenes-hegelianos subversores, aunque con tanta frecuencia asustados de la propia audacia— que Alemania, ávida y productiva, quiere arrinconar. En 1866 vuelve a hablarse de él, sin embargo, en dos obras de historia del pensamiento destinadas a tener gran influencia: el *Grundriss der Geschichte der Philosophic* de J. E. Erdmann (todo el párrafo 341,4) y la *Geschichte des Materialismus* de F. A. Lange. Y en 1869 Eduard von Hartmann discutiría las ideas de Stirner en su obra más ambiciosa, definiendo *El único* como «un libro que debería ser leído por quienquiera que se interese por la filosofía práctica»[437]Pero las palabras decisivas serían las de Lange, allí donde habla de *El único* como de la «obra más extrema que conocemos en general». [438] Años después un joven escocés, John Henry Mackay, se encontrará en el British Museum con el libro de Lange entre las manos, y descubrirá las palabras sobre Stirner. De allí nace una curiosidad que no tardará en transformarse en devoción: «En Mackay, Stirner encuentra al cabo de cerca de medio siglo al primero y más fiel evangelista.»' [439]Asistimos así a la formación de una de las muchas paradojas que rodean a Stirner: alrededor del ser más impío se crea un clima de veneración

santurrona, acrítica, insulsa. Durante años, Mackay se arrojaría sobre las huellas de la vida de Stirner, confiando en un dudoso principio: «¿Acaso una vida de tanta grandeza no debe haber sido también una vida de grandes experiencias exteriores?» Pues bien, no. Sucedió, así que bien por ineptitud del biógrafo, bien por un cierto carácter irónicamente elusivo que encontramos en todas las manifestaciones de Stirner, los resultados fueron bastante escasos. Y cuanto más inciertas eran aquellas huellas, más se abandonaba Mackay a una exaltación pomposa y patética, que tendía también a ocultar la áspera realidad de la vida del héroe. De todos modos, el libro de Mackay es la primera y la única biografía de Stirner hasta el momento.[440] Referencia, por ello, inevitable, no sólo por los datos que ofrece (son pocos, pero casi no tenemos más), sino como monumento de ese culto por Stirner, ingenuo y ampliamente ridículo, del que no tardaría en nacer la figura del «stirneriano», variante del «anarquista individualista»[441]

Biografía

El elemento más singular que resalta de las investigaciones biográficas de Mackay es la escasez de datos: perdidos todos los manuscritos, muertas o desaparecidas o inalcanzables casi todas las personas que habían conocido a Stirner, no se conservan sus cartas, ni retratos (el único que tenemos fue trazado de memoria cuarenta años después de la muerte de Stirner por la mano del enemigo Engels). Con esfuerzo se ha encontrado una firma suya en un documento. Lo poco que resulta de su vida habla de un estudiante de provincias que llega a Berlín, todavía a tiempo de seguir algún curso de Hegel y Schleiermacher, aprueba sin gran brillantez sus exámenes para ser profesor en los institutos estatales (en los que no ingresará nunca), circula por el grupo de los «Libres», da clases en una escuela privada para muchachas. De sus últimos años todavía se conocen menos detalles: penuria, habitaciones amuebladas, prisión por deudas (dos veces), la humillación de un anuncio publicado en la «Vossische Zeitung» con la reclamación de un crédito, la muerte ignorada… Los nuevos adoradores de Stirner encontrarían muy pocas reliquias. Las recogidas durante años y años por Mackay, inútilmente ofrecidas a las autoridades de Berlín, las adquirió en 1925, por una suma muy modesta, el Instituto Marx-Engels de Moscú (hoy Instituto de Marxismo— Leninismo) en cuyo *enfer* siguen —presumiblemente— yaciendo. En esto, por lo menos, los soviéticos han sido indudablemente fieles a Marx y a Engels.

Stirner es redescubierto en los años noventa en la estela de la repentina fortuna de Nietzsche. Y no tarda en articularse una disputa que proseguirá después durante años. Hay quien afirma que Nietzsche ha sacado muchas, demasiadas ideas de Stirner, sin citarlo nunca. Hay quien niega que Nietzsche haya leído nunca a Stirner (es la posición de su hermana Elisabeth y, por tanto, del Archivo). Hay quien está lleno de dudas e incertidumbres, como Franz Overbeck, que, sin embargo, acaba después dando con las pruebas decisivas: consulta la lista de los libros pedidos en préstamo a la biblioteca de la Universidad de Basilea y descubre allí que en 1874 *El único* había sido leído por el discípulo predilecto de Nietzsche en aquel momento: Adolf Baumgartner. Pide entonces la confirmación a Baumgartner, el cual recuerda perfectamente haber leído el libro por insistente sugerencia de Nietzsche. Y recuerda también algunas de sus palabras sobre *El único'*. «Es lo más audaz y consecuente que se ha pensado desde Hobbes.» Al de Baumgartner se sumaba después el testimonio de Ida Overbeck: el recuerdo de dos conversaciones en las que Nietzsche había aludido a Stirner, con una especie de hosca exaltación, diciéndole también que no debería haberle hablado de ello, porque un día lo acusarían de plagio. Después de haber alcanzado incluso desagradables asperezas (será un argumento de las varias venganzas que Elisabeth desencadenará contra los Oberbeck), esta polémica es engullida por el tiempo. En los años sucesivos, y hasta los nuestros, la cuestión de las relaciones Nietzsche-Stirner jamás ha vuelto a ser planteada en todas sus implicaciones, que son enormes. En la mayoría de casos se contentan con remitir a la polémica de fin de siglo, con someras alusiones. Para entrar en esta intrincada peripecia se pueden leer: Robert Schellwien, *Stirner und Nietzsche*, Leipzig, 1892 (libro insulso, pero el primero que sitúa en el mismo plano a los dos escritores, en tanto que «profetas consecuentes del individualismo»); Ola Hansson, *Seher und Deuter*, Berlín, 1894, pp. 92-136 (Stirner ya aparece aquí incluido entre los Videntes adecuados para el momento, en la selecta y compleja compañía de Poe, Bócklin y Paul Bourget; y, en relación con Nietzsche, Hansson escribe que Stirner había sido su «Juan Bautista»); C. A. Bernoulli, *Overbeck und Nietzsche*, Jena, 1908 (es, en máxima medida, la fuente más importante; refiere los testimonios de Franz e Ida Overbeck además de ofrecer una crónica de la polémica); R. F. Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist*, Berlín, 1974 (a partir de esta preciosa bibliografía comentada de los escritos sobre Nietzsche hasta el año 1900 es posible reconstruir el entramado de la fortuna de Stirner con la de Nietzsche

en los años noventa, hasta la formación de dos facciones en una determinada cultura alemana de la época, ansiosa de excesos y regenera-

Clones: una que ve a Stirner como la sombra de Nietzsche, otra que ve a Nietzsche como la sombra de Stirner); Ernest Seilliére, *Apollon oder Dionysos*?, Berlín, 1906 (uno de los más singulares libros sobre Nietzsche de aquellos años; trata en detalle la relación Nietzsche-Stirner y es el primero en enumerar una serie de correspondencias textuales muy convincentes, pp. 191-200); Albert Lévy, *Stirner et Nietzsche*, París, 1904 (interesa sobre todo por la reconstrucción de las lecturas de Nietzsche en el período de Basilea, a partir de los libros pedidos en préstamo a la biblioteca de la universidad); C. P. Janz, *Friedrich Nietzsche*, vol. III, Munich, 1979, pp. 212-13, 343-45 (es la biografía de Nietzsche más rica: pero respecto a la relación Nietzsche-Stirner trae una documentación insuficiente y no carente de errores).

Stirner hits again

Una excelente bibliografía stirneriana (nadie la había intentado anteriormente) acompaña el volumen de H. G. Helms.[442] Esta obra, que se propone ser una versión de la *Ideología alemana* puesta a la hora de las multinacionales y duplicada en grosor respecto al del modelo (que ya era molesto), se distingue por su proceder perentorio y persecutorio, además de por el delirante empecinamiento con que pretende referir a Stirner todos los males del mundo: del nazismo a la televisión alemana, de la homosexualidad al revisionismo, del culto de las vacaciones al del Ser, del *Kitsch* al imperialismo, de la contrarrevolución a las colonias nudistas, del libre mercado a la antroposofía. Todas estas cosas nefandas, aparecen, si se rastrea bien la secuencia de los hechos, como la consecuencia, más o menos mediata, de alguna edición o traducción o exaltación de *El único*, libro en el que se encarnaría (aunque los auténticos destinatarios no parezcan haberse dado cuenta de ello) aquella ideología de la «clase media» que es, además, el instrumento privilegiado para las intrigas del capital. Y hasta aquí la tesis es una mera adaptación de la que aparece en la *Ideología alemana*.

Pero nadie antes de Helms había pensado en establecer determinados nexos, aunque fueran tan evidentes: por ejemplo, el triunfo de la contrarrevolución en Rusia después de 1905 coincide con la aparición de hasta tres traducciones de la obra de Stirner entre 1906 y 1910. Helms es un maestro en la reflexión pensativa sobre

hechos de este tipo. Y también lo es en demostrarnos que, para explicar algo, sólo es indispensable un único requisito: la voluntad de explicar. Veámosla en acción: «El hecho de que en el período contrarrevolucionario *El único*, texto hasta aquel momento oficialmente indeseable, fuera arrojado con tanta profusión sobre las almas rusas documentaba tanto la necesidad de esta ideología como el acuerdo de fondo entre los círculos contrarrevolucionarios dominantes y un sector relevante de los dominados.»[443] Así pues, todo queda claro. Poned en manos de Helms tramas oscuras de cualquier tipo y al cabo de poco os sobresaltará al grito de: «*Cherchez Stirner*!» Por fortuna, no todos en el mundo están tan inermes frente al engaño. Quedan, pese a todo, «los marxistas», observa Helms, extenuado, pero sereno, al término de su tremendo esfuerzo: y «los marxistas parecen haber comenzado a percibir y localizar el foco supurante», [444] que sería, evidentemente, Stirner en toda su «actual peligrosidad».[445] Al fin se ha pronunciado la palabra: y, a propósito de los peligros, resulta ahora inevitable formular una obvia observación, que también se puede aplicar al caso de Nietzsche. Ya es hora de abandonar esas defensas de oficio, ahora universalmente aceptadas (atestiguando su insuficiencia), del tipo: «Nietzsche ha sido utilizado por el nazismo sólo porque su malvada hermana Elisabeth ha manipulado y falsificado sus textos.» No: para quien enseña «cómo se filosofa con el martillo» (y Stirner ha sido el primero en osarlo, insinuaba Mauthner..., y Marx el segundo, cabría añadir) estas atroces desgracias están en cierto modo anunciadas desde el origen. Quien practica la *filosofía experimental* debe aceptar que su propia filosofía sea experimentada también por gente abominable. Y cuando se levante de la imagen del nazismo y del fascismo, si es que alguna vez se levanta, el velo de la repulsa dictada por los buenos sentimientos, habrá que verificar que esos dos fenómenos son una figura central de la coacción a experimentar, no sólo sobre la naturaleza sino sobre nosotros mismos, que es la marca del siglo, en todas sus manifestaciones, soviéticas o yanquis o chinas o, finalmente, paleoeuropeas. Habría, pues, que sorprenderse, y mucho —y se podrían organizar incluso adecuados grupos de investigación para explicar el fenómeno—, en un único caso: si Nietzsche y Stirner *no* hubieran sido utilizados por el nazismo.

Así pues, Helms ha realizado una obra benemérita al recoger las numerosas y pintorescas degeneraciones que descienden de Stirner, de la misma manera que un «marxista» podría componer una lista de todas las degeneraciones soviéticas. Con la diferencia de que, mientras en este último caso se trata de remontarse a un sano tronco leninista y marxista, en el caso de Stirner la degeneración se presenta, con mayor pureza, en el origen. Stirner *es* la degeneración. Y aquí los caminos

divergen: para un cirujano como Helms, que tiene opiniones invulnerables sobre la sanidad y sobre todo el resto, no hay más que intervenir, mientras se esté a tiempo, con afilados y feroces instrumentos, para extirpar la carne infectada; para quien conserva un residuo de curiosidad por el pensamiento se tratará, por el contrario, de indagar el significado de esa majestuosa degeneración que Stirner ha situado en el corazón vacío de su obra. Lo que degenera, en realidad, es el mismo vacío, la nada operante, que es también el elemento en que se desarrolla nuestra vida cotidiana.

Arrastrado por el odio, Helms ha conseguido, de todos modos, reunir una extraordinaria abundancia de materiales, que después destroza a su capricho, «por el bien de la causa». Patético testimonio de una cierta Izquierda europea, vivida siempre (como, *si licet*, Mme. de Cambremer) en la pesadilla de no ser nunca bastante *avanciert*, y en perenne espera de ser de una vez por todas *débauchée*, esta obra maciza y rencorosa no deja de ser indudablemente utilísima, e incluso sin duda *la* más útil sobre Stirner. Además de por el trabajo de catalogación bibliográfica, sobre todo en las turbias aguas de la Alemania prenazi, habría que estarle agradecido porque el lector apresurado podrá encontrar en ella una colección prácticamente completa de los muchos estereotipos lingüísticos y psíquicos ofrecidos por la III Internacional al moralismo de izquierda, presentados aquí —y no es poco— en una agudización maniaca, que los hace algo más atractivos en comparación con sus manifestaciones más sobriamente repugnantes.

Comunismo anárquico

En la cruel historia de la República de los Consejos de Munich aflora también un archipiélago stirneriano. Pero esta vez bajo la forma de aquel «comunismo anárquico» que Erich Mühsam contraponía, con iluminada ingenuidad, a las obtusas ingenuidades de los anarquistas individualistas. Figura ejemplar del momento, después de haber predicado la recuperación de los *Lumpen* por la revolución (delincuentes, prostitutas y vagabundos le parecían psicológicamente mucho más interesantes que los habituales obreros sentados en el tajo), después de haber descubierto Ascona y el Monte Verdad (lugar sagrado de toda «cultura alternativa y *underground*», que florecieron en circunstancias grandiosamente esotéricas y ridículas, antes de convertirse en hecho exotérico, planetario, siempre ridículo pero ya no grandioso), Mühsam sería encarcelado primero por los socialdemócratas y después por los nazis, que le torturarían hasta la

muerte.[446] En él, en realidad, se reconoce inmediatamente la imagen misma del intelectual despreciado y aborrecido por la Derecha. Incapaz de cualquier disciplina, caótico y propenso a una selvática y generosa *reverie*, dividido entre la utopía y la disolución, [447] no por ello era menos detestado por cualquier Izquierda regular y policial. Su actividad en Munich va unida, además, a una figura eminente de aquella escena política, Gustav Landauer, que fue ministro de la República y por ello asesinado ferozmente. Landauer, que varios años antes había ayudado a Mauthner en sus investigaciones, también estaba tocado por Stirner, aunque raramente lo citaba. Pero en algunos de sus textos juveniles llegaba a firmar con el nombre de Caspar Schmidt. «Mano derecha» de Landauer en el período de la República de los Consejos, era un actor de provincias con el nombre (falso) de Ret Marut. Gracias a las minuciosas investigaciones de Rolf Recknagel[448] podemos reconocer hoy en este hombre al autor de la *Nave muerta* y del *Tesoro de Sierra Madre*—. B. Traven. Marut publicó entre 1917 y 1919 (y después hasta 1921, en condiciones de cada vez más dura clandestinidad) una revista enteramente redactada por él: «Der Zielgelbrenner». En su diseño (y también en ciertos temas, como el odio irrefrenable por la prensa) se inspiraba en la «Fackel» de Kraus: pero el aire que circula por ella es puro Stirner. Antes de desaparecer del todo en un anonimato de múltiples nombres, convirtiéndose así en el *único* personaje plenamente stirneriano hasta hoy, Marut-Traven dejó oír sus pensamientos y sus sueños, en la órbita todos ellos de Stirner, en las violentas páginas de su revista. Y mientras tanto ayudaba a Landauer en el tempestuoso gobierno de aquella República de los Consejos que sigue siendo el único e infeliz intento de un «comunismo anárquico» al poder. (La penetrante ironía de los hechos ha querido que su único encargo sabido fuera el de censor de prensa.) Con la caída de la República, se preparaba también para Marut-Traven el linchamiento y la muerte. Consiguió escapar, no sabemos cómo, pero no sabemos casi nada de él. Poco tiempo después comenzaría en México la vida inaprehensible del hombre de los muchos nombres, de quien todavía no sabemos cómo se llamaba realmente.

Encuentros clandestinos

Las máximas afinidades con Stirner se advierten en lectores que no lo nombran jamás, o muy poco. Aparte de Nietzsche, que no escribió nunca el nombre de Stirner, y de Marx, que ha escrito sobre Stirner *sólo* en una obra que no publicó, estos afines suyos aparecen en los lugares más incongruentes. E incluso con mayor frecuencia en el cine

que entre los libros. Los personajes «insondables» de Orson Welles nos dicen más sobre Stirner que estanterías de estudios sobre los jóvenes-hegelianos. Y la anomia de Stirner es una referencia oculta a la que remite, sin tener necesidad de saberlo, una constelación del Zodíaco de Hollywood: la del personaje «sin ley», que se ve obligado después a volverse «ley para sí mismo» (de acuerdo con una paradoja epistemológica que está en la base de *El único*). Pero Stirner protege también los admirables delirios de Nagel, en los *Misterios* de Hamsun. Y en general todo Hamsun, su variedad desesperada y criminal de vagabundo con las raíces descubiertas y arrancadas, no es comprensible sin Stirner. Y detrás de las testarudas e irrazonables aventuras del *hobo*, el vagabundo que parasita los trenes, contadas por Jack London en *My Life in the Underworld*, ¿quién puede ser su genio protector si no Stirner, el metafísico de los vagabundos? (En este caso la gran literatura poco amada por los profesores, la de London y de Traven, prosigue felizmente en el cine, en la más que adecuada trasposición de las aventuras del *hobo* que Robert Aldrich—*chapeau*—nos ha dado con *El emperador del Norte)*.

Filosofía de la existencia

Que existe un nexo entre Stirner y las diversas filosofías que fueron llamadas «de la existencia» parece evidente. Ya Lowith situaba a Stirner al lado de Kierkegaard en un contexto manifiestamente existencial.[449] Y también Buber arrastraría a Kierkegaard y Stirner en su laboriosa indagación sobre el «individuo».[450] Llegó después Juliette Gréco, y en la Europa desolada de 1945 se hablaba en voz baja del existencialismo, señalando al nuevo mandarín Jean-Paul Sartre. Pero, en la búsqueda de los antepasados, Herbert Read no tardó en recordar a Max Stirner, «uno de los más existencialistas entre los filósofos del pasado», observando que «enteras páginas de *El único* se leen como anticipaciones de Sartr.[451] Y Günther Anders, reflexionando sobre el inevitable reflorecimiento existencia! de los escombros de la guerra, ya había intentado reconducir el primer Heidegger a Stirner.[452] En cuanto a Camus, su noble crítica a Stirner silencia, sin embargo, el impulso vital que de Stirner han recibido muchos de sus personajes.[453]

Pero también otros quisieron remontarse «*aux sources*». Entre ellos Henri Arvon, con un libro que reivindica —a decir verdad más en el título que en el texto— la descendencia Stirner—existencialismo[454] El tema se da hoy por descontado: reaparece, por ejemplo, en el libro de R. W. K. Paterson,[455] que se preocupa por establecer, para Stirner, alguna relación de buena vecindad con filósofos (los habituales

Nietzsche y Kierkegaard) y escritores (los maestros de la *décadence*, que podían decirse: «*Le Neánt fut ma Beatrice*», versión anagógica del primero, y último, enunciado stirneriano: «Yo he fundado mi causa sobre la nada»).

Psychologica

De la terminología idealista de *El único*, despreciada y después abandonada como un desecho, es fácil remontarse a una nube de aberraciones psicológicas, que son reveladoras. Pero psiquiatras y psicoanalistas rara vez se han aventurado por ella. Un caso de paranoia stirneriana ha sido expuesto por Ernst Schultze.[456] Se trata de una joven que robaba, se desnudaba y cometía otras indecencias porque estaba convencida de que *cualquier* manifestación de su voluntad coincidía con el derecho. Sagazmente el psiquiatra junta algunas afirmaciones de la mujer y afirmaciones sueltas de Stirner en *El único*. Pero el discurso no va más allá de esta obvia comparación, deteniéndose, por tanto, justo donde debiera comenzar. El único psiquiatra ilustre que ha tomado en consideración en sus investigaciones las *données* stirnerianas es Ludwig Binswanger.[457] Y también aquí, una vez más, el nexo es con la «filosofía de la existencia», en la que Binswanger representa una especie de promontorio psiquiátrico.

Muy diferente es, sin embargo, el potencial *psicológico* de las investigaciones de Stirner. Quien lo advirtió, movido por una afinidad fisiológica, fue otro «maldito», ya no de la filosofía sino de la literatura: Oskar Panizza. En su panfleto de 1895, dedicado «a la memoria de Max Stirner», *Der Illusionis— mus und die Rettung der Personlichkeit,* [458] Panizza desarrolla hasta sus últimas consecuencias —con el mismo inexorable e irresponsable ingenio con que había demostrado, dos años antes, «la inmaculada concepción de los Papas»— la tesis de la *espectralidad* del pensamiento, como encontramos en *El único*. Después de algunas voluptuosas befas iniciales sobre el positivismo de la época, con todas sus letales consecuencias psiquiátricas, que seguía tratando la psique como una secreción, Panizza se precipita a sus híspidas paradojas. En veloces pasajes, se deduce aquí de las premisas stirnerianas una imagen del mundo como perpetua alucinación, ensayo de un ilusionismo radical que podría fácilmente proseguir en la dirección de algunos maestros de la epistemología budista. Pero Panizza es un contrabandista de la filosofía y prefiere navegar por los meandros psíquicos de Occidente, que pronto serán confiscados por el psicoanálisis. Perfectamente

stirneriana es, en todo caso, su conclusión: «Si no destruimos el pensamiento, el pensamiento nos destruye.»[459] Este breve panfleto, tan descarado con la ciencia, puede ser leído como una gloriosa contribución a esa ciencia de la «coacción psíquica»[460] que, por aquél entonces, se estaba formando oscuramente.

Traducciones

Francia es el primer país en que se publica una traducción de *El único*. Y el texto impacta en la zona más animada de aquellos años, entre el simbolismo y la anarquía. Los primeros extractos aparecen en el «Mercure de France», traducidos por Henri Albert, que era también el traductor de Nietzsche. Después, en 1900, se publican dos traducciones: una, de Reclaire, en Stock; la otra, de Lasvignes, en las Editions de la Revue Blanche, otro centro —junto con el «Mercure»— donde se recogía lo mejor de la literatura de aquellos años. Así pues, Stirner aparece, en Francia, en un lugar intermedio entre Schwob, Fénéon, Jarry y Mallarmé. Uno de los primeros en escribir en Francia sobre Stirner sería Gustave Kahn. Y Gide suspiraría sobre las diferencias entre Stirner y Nietzsche, inclinándose evidentemente por Nietzsche.

Muy diferente es el clima italiano, donde también aparecerán dos traducciones: una de 1902, en Bocea, ampliamente recortada y precedida de una introducción de Ettore Zoccoli, que también es el traductor. Preocupado por la creciente fortuna que estaba encontrando «el individualismo criminal» de Stirner, Zoccoli traza un perfil más bien minucioso de las vicisitudes de *El único* y, sobre todo, como quería la moda de entonces, compara las ideas de Stirner con las de otros maestros del anarquismo. La otra edición italiana, sin mención del traductor, aparecería en 1911, en la Librería Editrice Sociale. Mientras tanto, Zoccoli, que ya había publicado un breve libro sobre Stirner y el anarquismo americano,[461] le dedicaba el primer capítulo de su obra más ambiciosa.[462] Este libro, inmediatamente traducido al ruso y al alemán, fue uno de los principales canales a través de los que se difundió en Italia el nombre de Stirner.

Pequeña Italia especulativa

Stirner fue acogido en Italia de acuerdo con el modelo que ya se estaba aplicando para Nietzsche: total incapacidad de captar el núcleo

del pensamiento, efectos vistosos, en cambio, sobre las actitudes, sobre el gusto, sobre el gesto lingüístico de una pequeña Italia especulativa que todavía hoy sigue floreciente. De ella formaba parte también Mussolini, quien, desde el inicio, cuando quería volverse *»ein echter deutsch*», a pesar de su ineptitud fisiológica para tal tarea, había situado a Stirner entre los «dolomitas del pensamiento», junto a «Nietzsche, Goethe, Schiller, Montaigne, Cervantes, etc.».[463] Y de vez en cuando se acordaría de exhibir el nombre de Stirner, como en un artículo de 1914 en «Avantil», donde replica «al compañero Bordiga» sobre el tema de la neutralidad, y se permite un rápido *aparte* después de haber criticado la visión de «un socialismo totalmente extraño y refractario al juego de las influencias ambientales». Aquí Stirner reaparece fugazmente, como una referencia obvia: «Una construcción maravillosa, pero absurda. Hasta el absurdo puede ser maravilloso. Pensamos en el "único" de Stirner.» [464] Finalmente, Mussolini se atrevería a proclamar en cierta ocasión: «¡Dejad el campo libre a las fuerzas elementales de los individuos, porque, al margen del individuo, no existe otra realidad humana! ¿Por qué Stirner no tendría que volver a ponerse de actualidad?»[465] Pero se trataba de un artículo de 1919, en el «Popolo d'Italia», adaptado sabiamente a los humores del momento. De manera muy diversa hablará un filósofo oficial del fascismo como Paolo Orano, en el cénit del Imperio (y ya desde el inicio había condenado a Marx y Stirner como «los apóstoles de la izquierda filosófica», en quienes veía representada «la plaza y la madriguera»). El párrafo dedicado a Stirner en su *summa* lleva el título de «Veneno político»[466] y denuncia como un peligro tremendo el pensamiento que «ha encontrado su glacial formulación en el *Einzige und sein Eigenthum* de Max Stirner»,[467] punta afilada de un «narcisismo de la idea» que, por fortuna, «nada tiene que ver con el crudo, breve y decidido realismo de las Camisas Negras».[468] Pero seguía pareciéndole obligatorio advertir a los jóvenes que no se perdieran por aquellos dudosos senderos: «Es preciso que no se envenene el alma juvenil con la fórmula: "El mundo lo he hecho yo", "yo lo creo en este momento".» [469] Un fascista como Orano, empero, para quien la historia debía culminar «romana y católicamente»,[470] no conseguía ir más allá de una cierta arrogancia, siempre paternal, hacia «el alma juvenil». Hacía falta, por el contrario, un socio genuino del *Herrenklub* de Berlín, un feroz gibe— lino como Julius Evola (nunca inscrito en el partido fascista, al que despreciaba por su «femenina» blandura) para llegar a la auténtica conclusión, que sólo podía ser una: Stirner como Judío. Así, sin ningún fundamento (pero ¿qué importan las pruebas de hecho en un proyecto tan grandioso?) reencontramos a Stirner, como «padre del anarquismo integral», incluido por Evola en la lista de los instigadores que han perpetrado «la obra destructora» del Judaismo

«en el campo propiamente cultural, protegido por los *tabúes* de la Ciencia, del Arte, del Pensamiento». Son, en el orden en que son evocados: Freud, Einstein, Lombroso, Stirner, Debussy (al que se le concede ser «medio-judío»), Schonberg, Stravinsky, Tzara, Reinach, Nordau, Lévy-Bruhl, Bergson, Ludwig, Wassermann, Dóblin.[471]

En la cultura italiana de primeros de siglo, Garin traza una línea Stirner-Corradini-Valli, que contrapone «a la tríada Nietzsche-D'Annunzio-Orestano».[472] De seguir ambas líneas, se encontrarán sin duda tramas de cierta suculencia, y todavía un poco ignoradas. Pero no se encuentra nada relevante en relación con el propio Stirner y su pensamiento. Mucho se puede sacar, en cambio, de las portadas: el fúnebre *liberty* de los hermanos Bocea ofrece (para la traducción de Zoccoli) un candelabro en el que múltiples llamas se funden en una sola nube de fuego y humo. La Librería Editrice Sociale deja que un águila se recorte sobre un cielo metafísicamente vacío, y las puntas de algunas de sus plumas desbordan del marco. Los mismos hermanos Bocea proponen, para *L'anarchia* de Zoccoli, una tetuda, grave y musculosa cariátide, cansada de su oficio, que rompe finalmente con los brazos elevadas columnas y arquitrabes harto tiempo sostenidos.

Jóvenes-hegelianos, anarquía y joven Marx

Un capítulo, alguna página o por lo menos una nota no le suelen ser negados a Stirner por nadie que se haya ocupado de los tres temas susodichos. Respecto a las historias de los descendientes hegelianos nada ha conseguido sustituir todavía el clásico libro de Lówith, *Da Hegel a Nietzsche*, que sigue siendo valiosísimo para recorrer la escena histórica en torno a Stirner (tratado aquí, por otra parte, con cierta brevedad). Desde siempre, la literatura sobre el joven Marx, en todas sus ramificadas tendencias, suele ocultar o borrar el profundo, turbio y violento vínculo entre Marx y Stirner, a quien es habitual incluir en las inocuas listas de jóvenes-hegelianos. (Lo que plantea problemas incluso cómicos: Stirner es por excelencia *extremo*, y por tradición pertenece a los hegelianos de izquierda; por consiguiente, debería estar más a la izquierda que Marx; ahora bien, nadie puede estar más a la izquierda que Marx, que es *la* izquierda; por lo tanto...) Paradójicamente, algunos estudios sobre el ambiente del joven Marx escritos *antes* de publicarse *La ideología alemana* aparecen mucho más equilibrados en su valoración de la figura de Stirner.[473] Diríase casi que el texto de Marx-Engels ha tenido el efecto, no ya de dar mayor relieve a Stirner, aunque sea como adversario, sino de aherrojarlo

definitivamente en el cepo del desprecio. Todavía en 1936, Sidney Hook podía legítimamente escribir en su libro más célebre: «Generalmente no se sabe que Karl Marx escribió un libro sobre Stirner.»[474] Según la opinión prevalente entre los estudiosos del tema, Stirner es considerado más que nada como un excéntrico pretexto, que ha tenido la ventura de desencadenar la verborrea polémica de Marx. Y, en su santo celo, muchos se asombran de que Marx y Engels hayan dedicado tanto esfuerzo a refutar una obra tan evidentemente impresentable. Como ejemplo reciente de este penoso escamoteo, puede verse el primer volumen de la *Historia del marxismo*, a cargo de Hobsbawm y otros estudiosos, Turin, 1978: en esta empresa, que pretende representar *los* marxismos en la pobre floración de su pluralidad, Stirner es mencionado cuatro veces, y siempre en contextos insípidos. Por consiguiente, ni siquiera se ofrecen las informaciones elementales que cualquier libro escolar debiera contener. Mucho más inútil será esperar de estas obras de síntesis cadavérica el reconocimiento de que Stirner puede servir para leer no sólo *La ideología alemana*, libro con vastas zonas incomprensibles si no se tiene abierto al lado *El único*, sino por ejemplo los *Grundrisse*, donde sólo la presencia de Stirner, este enemigo demasiado íntimo, como Wagner podía serlo para Nietzsche, puede ayudar a comprender algunos delicados pasajes. Otro ejemplo revelador nos lo brinda el extenso y sagaz prefacio de Cesare Luporini a *La ideología alemana.* [475] Aquí, después de un inicio en el que se proclaman, cierto que en voz baja, todo tipo de buenas intenciones (de acuerdo con el clásico modelo kruscheviano: ¡tened tan sólo un poco de paciencia: antes del final de siglo os rehabilitaremos a todos!), donde se ensalza a Stirner al honor de ser llamado «el Stirner», y donde la audacia llega hasta el reconocimiento de que será preciso «repensar el papel del propio Stirner, hoy que estamos tan lejos de aquella discusión con el anarquismo que se le sumó posteriormente»,[476] Luporini prosigue —tal vez conteniéndose un poco luego de haberse atrevido a tanto— y menciona oficiosamente a Stirner cinco veces más en las apretadas setenta y nueve páginas que ha dedicado a introducir al lector en una obra en la que el nombre de Stirner recorre obsesivamente más de trescientas páginas.

Por un hábito ya adquirido desde el comienzo del siglo, Stirner es afiliado en la familia de los «anarquistas individualistas». Pero no hay que olvidar que, en *El único*, Stirner apenas nombra la palabra «anarquía» y que, a diferencia de los restantes héroes fundadores (Bakunin, Proudhon, Kropotkin), no se dedicó nunca a la menor actividad política (por lo que sabemos). Sin embargo, la ubicación de Stirner en el abanico del anarquismo es ya evidente, antes aún de la biografía de Mackay, en la obra de Nettlau, donde Stirner es la voz

más importante en el capítulo sobre el anarquismo alemán entre 1840 y 1880.[477] Y la reivindicación de la importancia de Stirner, como fundamento del anarquismo, ya se encuentra en el librito de Plejanov, que conocería una enorme difusión. [478] Finalmente, Eltzbacher —en su tratado, en el que se presenta como una especie de Linneo del anarquismo—[479] incluiría a Stirner entre las siete variantes fundamentales de éste (junto a Bakunin, Kropotkin, Proudhon, Tolstói, Godwin y Tucker).

Mauthner

Es común a todos los estudios sobre los jóvenes-hegelianos la obvia preocupación de «situara Stirner en su contexto. Y, antes todavía que a Hegel, la referencia obligada es a Feuerbach. Pero, más que un extremo continuador de Feuerbach, Stirner fue quien lo ridiculizó irremediablemente. Mucho más amable, en comparación, y mucho más cómplice, fue la crítica que a Feuerbach hicieron Marx y Engels. En el fondo lo que éstos le exigían era «pasar a los hechos», a aquella hechicera praxis que encantaba al siglo (e impregnaba el aire de todos los días, como observaba incluso Dronke: «La “praxis” del siglo echa mano de medios materiales, cuando la mera convicción, la mera teoría ya no basta»).[480] Pero, en el fondo, Marx y Engels no tenían mucho que objetar a la «religión de la humanidad» que el modesto filósofo había propuesto como solución liberatoria. Por el contrario, estaban profundamente imbuidos de ella. Stirner, en cambio, vio en aquel bonachón «libre pensador» algo inmensamente beato, un estímulo para la abismal *sottise* que después contagiaría su epos a Flaubert y Baudelaire, culminando en Homais, en los tenderos de Léon Bloy y en el «hombre nuevo» soviético. Pero los historiadores de la filosofía eran poco adecuados para reconocer estos pasajes: verificaban que Stirner utilizaba un lenguaje derivado en buena parte de Feuerbach, así que, *por tanto* debía suponer su continuación, aunque fuera aberrante. Para captar la relación de radical escarnio que une a Stirner con sus falsos compañeros se precisaba un excéntrico de la filosofía, un místico del escepticismo como Fritz Mauthner, que lo describió magistralmente en pocas páginas. [481] La tranquila lucidez de su prosa nos ayuda finalmente a olvidar la farragosidad de los comentarios a Stirner —muchas veces meras paráfrasis— que se habían acumulado en los precedentes treinta años, y nos lleva a comprender lo que debiera ser el presupuesto de cualquier lectura de Stirner: reducir *El único* a una secuencia de «posiciones» ya se trate de anarquismo, de hegelismo, de existencialismo, o de cualquier otro ismo) es el camino más seguro

para neutralizar su monstruosidad *única*. Y, de idéntica manera, tampoco tienen sentido las divagaciones sobre las insolencias del «yo» que habla en *El único*, si no se entiende que esas insolencias están vitalmente unidas a un singular experimento del conocimiento: Stirner practica (introduce en la praxis, si queremos respetar las manías de la época) un nominalismo absoluto, de una consecuencia sin precedentes; y al mismo tiempo corta la complicidad del pensamiento con el lenguaje, según la cual se da por sobrentendido, por lo menos en toda la filosofía poscartesiana, que pensamiento es igual a pensamiento discursivo. ¿Y cómo, en caso contrario, se llegaría a ese *seguro* que es el fin de la filosofía, si no se tuviera la ayuda intersubjetiva de los signos lingüísticos? Queda claro, en ese momento, porque Mauthner ha sido el único en comprender este proceso con absoluta naturalidad: su palabra nos llega de la «Viena del lenguaje» en la que vivían Wittgenstein y Kraus, Freud y Loos. Su mirada aísla inmediatamente, y casi por instinto, la salvaje máquina epistemológica que mueve Stirner. La que ninguno entre los más graves lectores había conseguido percibir. La crítica de Stirner no desemboca en una «posición» sino en la afasia..., y sólo es posible recorrerla a partir del silencio.

Ediciones

Después de la primera edición, de 1844, se publica en 1882, siempre en Wigand, una reimpresión de *El único*, que parece haber pasado inadvertida. En cambio, el libro irrumpe entre las lecturas obligadas con la edición de 1893 de 80 pfenig en la Universal-Bibliothek de la Reclam, precedida de una introducción de Paul Lauterbach. A partir de entonces, *El único* es reeditado continuamente. La hoy más corriente en Alemania sigue siendo la de la colección de la Reclam. A partir de 1972 aparece con las notas y un ensayo de Ahlrich Mayer.

La sabiduría de la celda

Encerrado «en la desolada inmensidad de una angosta celda» por su pasado político, Carl Schmitt recuerda unas palabras que canta el Siegfried de Wagner («Unico he heredado mi cuerpo, / viviendo lo consumo»), y anota: «La música es de Wagner. Pero la frase se remonta a Max Stirner.» Alusión a Stirner como trámite oscuro en la disputa Nietzsche-Wagner. Y de allí surge en Schmitt un recuerdo de

Stirner que no vale únicamente para él, sino para muchos que han encontrado a Stirner por los mismos años, y han quedado marcados a la vez que desconcertados y ofendidos por él..., y tal vez no han vuelto a mencionarlo: «Conozco a Max Stirner desde el instituto. Debo a ese conocimiento haberme sentido preparado para muchas cosas que después, hasta hoy, he encontrado y que, en caso contrario, quizá me habrían pillado de sorpresa. Quien conoce las profundidades del pensamiento europeo entre 1830 y 1840 está preparado para la mayor parte de lo que hoy encuentra voz en el mundo. La escombrera en que hoy están autodescompuestas la teología alemana y la filosofía idealista se ha transformado en 1848 en un campo de fuerzas recorrido por huellas teogónicas y cosmogónicas. Lo que hoy estalla fue preparado antes por 1848. El fuego que hoy arde fue prendido entonces. En la historia del espíritu hay algunas minas de uranio. Entre ellas incluiría a los presocráticos, a algunos Padres de la Iglesia y algunos escritos del período anterior a 1848. El pobre Max entra perfectamente en ellos.

»Si uno lo considera en su conjunto, es repelente, vulgar, fanfarrón, petulante, un estudiante degenerado, un grosero, un egomaníaco, evidentemente un psicópata grave. Grazna en voz alta, desagradable: yo soy yo, nada me importa salvo yo mismo. Sus sofismas verbales son insoportables. Su *bohéme* rodeada de humo de cigarro es nauseabunda. Sin embargo Max sabe algo muy importante. Sabe que el yo no es un objeto de pensamiento. Así ha encontrado el título más bello y, al mismo tiempo, más alemán de toda la literatura alemana: *El único y su propiedad*. En este momento Max es el único que me visita en mi celda. Esto, por parte de un egoísta rabioso, me conmueve profundamente.»[482] La ambivalencia de Schmitt hacia Stirner es la misma que ha sentido por él toda la cultura moderna de algún interés: la otra parte de esa cultura, que es vastísima, ha borrado a Stirner sin ni siquiera darse cuenta de ello. Nadie la visitará en la celda.

Lukács

No se entiende por qué Stirner no ocupa un lugar junto a los demás delincuentes del pensamiento a los que está dedicado *El asalto a la razón*. ¿Tal vez porque habría sido demasiado fácil vituperarlo? ¿Porque ni siquiera se le concede la

dignidad de filósofo corruptor? ¿O por alguna razón más recóndita? ¿Quizá porque Lukács quería sólo delincuentes «decentes»? Pero ¿no había sido Nietzsche quien había celebrado a Prado, el

«criminal respetable»?

Heidegger

Calla siempre sobre Stirner. Sin embargo, Heidegger es el mayor teórico del nihilismo. Y Stirner es un grumo purísimo de nihilismo. El silencio de Heidegger cita otro silencio sobre Stirner: el de Nietzsche.

Parodia

Cuando la respetable historia de la filosofía de Ueberweg- Heinze nombra a Stirner por primera vez, es para decir que ha escrito una «caricatura irónica de la crítica de la religión de Feuerbach». Años después, Mauthner corregiría levemente este juicio, ampliándolo: «La obra de Stirner puede ser vista como una grandiosa parodia crítica de Feuerbach.»[483] Pero se puede dar un pasito más... y decir que Stirner ha escrito una grandiosa parodia de la propia filosofía.

Envoi

«Todavía existen hoy algunos hombres devotos que, por culpa de su libro, toman al anarquista Stirner por loco y por Satanás en persona; y todavía existen hoy algunos hombres diversamente devotos de él, que hacen partir de Stirner una nueva época de la humanidad, justamente porque era un anarquista. Pero no era un diablo y no estaba loco: era, por el contrario, un hombre silencioso, noble, al que ningún poder y ninguna palabra consiguieron corromper; un hombre tan único que no encontraba sitio en el mundo, y que, por consiguiente, pasó más o menos hambre; era sólo un rebelde interior: no era un jefe político, porque no le ligaba a los hombres ni una lengua común.»[484]

PRELUDIO AL SIGLO XX

CUANDO pienso en el Libro de nuestro siglo, no me refiero a la *Recherche* o al *Ulysses* o al *Hombre sin atributos*, majestuosas construcciones, ejemplares por su genialidad pero también por su carácter minucioso y obsesivo, a las que la Opinión concede ahora el merecido respeto como a esas catedrales de mondadientes que un solitario de provincias ha edificado silenciosamente durante los mejores años de su vida. Pienso, por el contrario, en un libro donde en apariencia se respira el aire más selecto del siglo pasado. Que fue escrito entonces y quedó inacabado por la muerte del autor. Pienso en el *Bouvard y Pécuchet* de Gustave Flaubert. Este libro es el pavimento fatal sobre el que se mueven todos nuestros pasos: en la Kamchatka y en la Patagonia, *par les champs et par les gréves*, entre los suburbios y las ruinas, en cualquier parte donde el terreno haya sido allanado por aquellos dos Titanes que se encontraron en la cálida tarde de un domingo de verano en un banco del bulevar Bourdon e inmediatamente descubrieron que ambos poseían un gorro donde habían escrito su nombre: Bouvard, Pécuchet. «¡Vaya, hemos tenido la misma idea, escribir nuestro nombre en nuestros gorros!» «¡Claro! Si no, alguien podría llevarse el mío en la oficina.»

Sub specie aeternitatis, el encuentro entre estos dos oscuros copistas probablemente no es menos significativo que el de Napoleón y Goethe. Y sus dos actores merecen el título de Héroes Fundadores de nuestro mundo. De la misma manera que los doce trabajos de Hércules corresponden a otras tantas constelaciones del Zodíaco, también las desoladas aventuras de los dos empleados ávidos de alcanzar el Saber transcurren de un extremo a otro de nuestra Fierra Psíquica y la rodean por todos los lados. Las circunvoluciones de su encéfalo son el laberinto donde un día fue acogido, con ecuménica fe, todo aquello de lo que, a la larga, estábamos orgullosos: las Ciencias y las Artes, abrazadas entre sí. Nos hablan de un mundo en el que por primera vez todo ya estaba escrito: en los periódicos y en las recetas, en los *bons mots* y en los pésames, en las atrevidas paradojas y en las timoratas advertencias, en los fríos manuales técnicos y en las guías de espiritualidad. Y en aquella Escritura cada elemento se adhería a los demás, gracias a un prodigioso *pegalotodo universal*: la Estupidez.

Aquello era el fondo de todo, detrás del cual se abría únicamente el silencio de los espacios siderales. Bouvard y Pécuchet, estos dos genios aún incomprendidos (del genio tenían, por lo menos, una virtud indispensable: tomarse todas las cosas al pie de la letra), y tachados incluso de imbéciles, fueron los primeros en tener la horrible

visión de la compacidad del Todo. Vieron la Equivalencia Universal operada por la Estupidez de igual manera que tiempo atrás los visionarios veían el Unico en el granito de polvo y en los astros llameantes. Y entendieron que, ante tal Inefable, no podía añadirse ninguna palabra. Cabía un solo acto de devoción: el de *copiar*, porque la repetición, aquí como en cualquier rito, es conmemoración de lo Irrepetible.

«¿Qué haremos con todo esto...? ¡No hay nada que pensar! ¡Copiemos! Es preciso que la página se llene, que el "monumento" se complete. Igualdad de todo, del bien y del mal, de lo Bello y de lo feo, de lo insignificante y de lo característico. La única cosa auténtica son los fenómenos.» Llegados al término de sus aventuras, se construyen un doble pupitre de copistas. Y se dedican a copiarlo *todo*, comprando a peso montones de papeles que estaban a punto de ser destruidos. El incompleto segundo volumen de *Bouvard y Pécuchet* debía ser un vasto lago repleto de citas.

En sus últimos años, Flaubert era «un viejo corazón devastado». Detrás de los cristales de la casa de Croisset, contemplaba deslizarse los barcos por el Sena y conversaba con su perro. Evitaba incluso dar paseos porque al final lo sumían en la melancolía, obligándole a permanecer en compañía de sí mismo. Entonces el pasado lo golpeaba en la médula. Entonces recordaba que no era sólo un fanático del «Arte» (siempre con esa patética mayúscula), sino «la última de las modistillas», un alma que siempre había debido protegerse contra una sensibilidad afilada y dolorosa, inepta para soportar el choque de la vida. Es posible que su médico no se diera cuenta de lo mucho que acertaba al definirlo como «una muchachota histérica».

«La vida sólo me parece tolerable si se consigue esquivarla», escribió en cierta ocasión Flaubert a la amiga George Sand. Y detrás de esas palabras se vislumbra el «presentimiento completo» de la vida que, jovencísimo, había tenido: se le había presentado como «un olor de cocina nauseabundo que escapa de un respiradero». Sin embargo, continuaría anhelándola en la alucinación de la escritura. En esos últimos años, muerta la madre, diezmadas las rentas, Flaubert se encontró de repente en una «soledad sin fin», agotado por una marcha testaruda hacia un destino ignoto. Y descubrió que era al mismo tiempo «el desierto, el viajero y el camello».

Lo que lo rodeaba, una vez más, era un libro, un manuscrito que crecía con torturadora lentitud: *Bouvard y Pécuchet*, «libro abominable», «libro imposible», «una empresa abrumadora y *espantosa*» que a veces le resultaba demencial y bastante parecida a la de sus dos personajes. Por contar sin pedantería las etapas de su epos, leyó y anotó más de 1.500 volúmenes: en su mayoría insulsos, pedantes, vacíos, ñoños. En esa cómica caravana acabaron por

mezclarse también los «grandes autores». Por doquier encontraba materiales para su «monumento», que debía ser digno de la divinidad celosa e implacable, de aquel ser «infinito» al que lo dedicaba: la Estupidez.

¿Qué furor ardiente lo azuzaba? Al inicio, el deseo de venganza. *Bouvard y Pécuchet* debía ser la ocasión para «escupir la bilis», «desahogar la cólera». El programa del libro parecía condensarse en una frase: «Vomitaré sobre mis contemporáneos el disgusto que me inspiran.» ¡Oh, ingenuidad! Como ingenuos habían sido sus dos personajes, cuando habían abandonado su empleo y, rebañando una pequeña herencia, se habían retirado al campo para explorar el Saber, ingenuo fue también su autor, que se había ilusionado —justo él, el devoto del «Arte»— en *servirse* de aquellos dos personajes para demostrar algo, para arrojarlos contra un invisible Enemigo. Fueron, en cambio, aquellos dos personajes quienes devoraron al autor. «*Madame Bovary c'est moi*»; esta frase demasiado famosa se ilumina en su significado esotérico sólo si la entendemos como corolario de un teorema que Flaubert no enunció, pero descubrió: «Bouvard y Pécuchet somos todos nosotros» (y, evidentemente, Flaubert en primer lugar).

Este es el relámpago que iluminó sus últimos años. A medida que los dos héroes se acercaban confiados a la arquitectura de los jardines (inventando y liquidando sin darse cuenta la Vanguardia), al celtismo, a la geología y a la mnemotécnica, a la tragedia y a la pedagogía, a la política y al magnetismo —y mientras su autor los secundaba compulsando miles de intolerables páginas—, Flaubert se acercaba a la burlona verdad: «¡Bouvard y Pécuchet me llenan hasta tal punto, que yo me he convertido en ellos! La estupidez es mía y esto me hace reventar.»

Si aquella especie de «Arte» que Flaubert nombraba siempre, incluso en las cartas a la sobrina, tenía algún carácter inaudito respecto al arte del que habían hablado Horacio y Pope, la Estupidez —que es el objeto de *Bouvard y Pécuchet*— era asimismo un fenómeno inaudito y grandioso. También él exigía la mayúscula. Pero ¿por qué precisamente ahora esta primordial característica del hombre avanzaba tantas pretensiones? Abramos un paréntesis histórico. A principios del siglo XIX se asiste a una doble aparición: de la Estupidez y del *Kitsch*. Ambas son fuerzas perennes, cuyas huellas podremos reconocer en cualquier lugar y momento: pero, en ese preciso punto de la historia, descubren su rostro de Medusa. A partir de entonces, cada cosa viene al mundo acompañada de su Doble degradado. No sólo los objetos sino también cualquier idea.

De la misma manera que existen el *Kitsch* romántico y el clásico, el renacentista, el gótico y el «moderno», también la Estupidez

reformula ahora el platonismo y la paleontología, las pasiones y las deducciones, la revuelta y el feudalismo, la incredulidad y la devoción. Los dos *bonshommes* Bouvard y Pécuchet (y Flaubert dentro de ellos) descubren, por tanto, que la Estupidez ya no es un carácter de *ciertas* ideas. Al contrario, con la impasibilidad ecuánime de un dios, se reparte en todas las direcciones: entre los creyentes y entre los ateos, entre los campesinos y los urbanitas, entre los líricos y los geómetras. Estupidez es el reino de papel y de sangre de la Opinión.

Bouvard y Pécuchet no es, pues, la historia de dos pobres mentecatos que intentan apoderarse del Saber y cada vez se hunden en las arenas movedizas. Es, por el contrario, la única e inevitable *Odisea* moderna, el itinerario extenuante que cada «hombre nuevo» está obligado a recorrer, tanto en la época de Flaubert como ahora. El Saber triunfa en cuanto ha sido enterrada toda Sabiduría…, y hasta el Gusto, que era su último, discreto y volátil heredero. A falta de la iniciación, ante el Saber nos encontramos todos en la posición de Bouvard y Pécuchet. Y, al igual que ellos, los «hombres nuevos» son seres absolutamente informes, pizarras sin escribir (esto pretendían los filósofos, para poder llenarlas ellos), cuerpos elásticos y vacíos, carentes de raíces y, sin embargo, tanto más azuzados por la infernal buena voluntad de crearse lo que no es posible crearse si no se tiene ya: raíces. Se agarran al Saber, a cada una de las ramas concretas del gran árbol del Saber, para ocultarse entre su fronda y nutrirse allí de la tierra. Pero todas las ramas se rompen. Su nada pesa siempre más de la cuenta.

Flaubert reconoció que él también era (como todos nosotros) un «hombre nuevo». Sabía que estaba narrando una *Odisea* sin una Ítaca a la que arribar. Pero la contaba también para oponer a la prueba más dura el único antídoto que reconocía eficaz: «el Arte». Pensaba, quizá, que «el Arte» era capaz de obligar a la Estupidez a una posterior, y aún más misteriosa, metamorfosis; aquella a la que había aludido una vez en una de sus cartas: «Las obras maestras son estúpidas; tienen un aspecto tranquilo, como las producciones mismas de la naturaleza, como los grandes animales y las montañas.» Y *Bouvard y Pécuchet* nos contempla ahora como un grande e impenetrable animal.

UNA TUMBA APÓCRIFA

UNA NUBE de desolación envuelve los últimos meses de Walter Benjamin. En la noche del 23 de agosto de 1939, la radio alemana interrumpía un programa musical para dar la noticia del pacto Hitler-Stalin. Pocos días después, mientras los nazis invadían Polonia, los emigrados alemanes en París eran obligados a concentrarse en el estadio de Colombes. Eran unos seis mil. Entre ellos Walter Benjamin, con una maleta y una manta. Esperaron durante diez días; hacía un calor pesado, los excrementos se acumulaban en grandes bidones. Al décimo día, Benjamin fue trasladado con otros muchos al campo de internamiento de Nevers. Era un castillo completamente vacío, sin luz, sin camas. Benjamin dormía a los pies de una escalera de caracol, en un .hueco al que se entraba a gatas.

No tardó en desarrollarse el mercado de la supervivencia. Benjamin ofrecía un curso de filosofía a alumnos «avanzados» a cambio de tres Gauloises o de un botón. Pero después tendría ideas más ambiciosas: quería fundar una revista para el campo, «naturalmente al más alto nivel». Los redactores se encontraron un día para una reunión, entrando a cuatro patas en la madriguera del filósofo. «Señores, se trata .de conseguir el brazal»—dijo Benjamin con cierta solemnidad. El brazal significaba el permiso para salir del campo unas cuantas horas por la mañana. No lo tuvieron nunca. Dos meses más tarde Benjamin fue liberado, gracias a la intervención de Adrienne Monnier. En esa idea de hacer una revista para conseguir el brazal me parece que está expresado el único concepto de praxis adecuado a Benjamin: una acción que abre la posibilidad de salir de un campo de concentración, el cual, por otra parte, era la Historia misma. Concepción gnóstica, incompatible con la otra, mucho más difundida, de quienes con la praxis se proponen fundamentalmente transformar el mundo en un campo de concentración, llevando la Historia a su triunfo.

Entre la liberación del campo de Nevers (noviembre de 1939) y la fuga hacia el Sur de Francia (junio de 1940) pasan meses de los que poco sabemos. De este período es un escrito, en parte anotado sobre fajas de diarios, que los hechos y su forma nos obligan a considerar como el mensaje testamentario de Benjamin: las dieciocho «tesis» *Sobre el concepto de la historia*. Nueve páginas densas, deslumbrantes, esculpidas en un pedazo de roca volcánica. Sobre ellas, más que sobre cualquier otro texto suyo, se ha desencadenado la furia de los intérpretes, que siguen tirando de Benjamin por las direcciones más encontradas.

Desde el comienzo vemos en esas páginas que Benjamin ha redescubierto lo que siempre había sido: un prodigioso alegorista. Con el pretexto de presentarnos una secuencia especulativa, las tesis nos brindan una guirnalda de imágenes. La primera, recordada de un relato de Poe, nos presenta «un autómata construido de tal modo que respondía, a cada jugada de un jugador de ajedrez, con otra jugada que le aseguraba la victoria: un muñeco vestido de turco, con un narguile en la boca, sentado enfrente del tablero, apoyado sobre una amplia mesa. Un sistema de espejos creaba la ilusión de que la mesa era transparente por los cuatro costados. En realidad, detrás de ella se acurrucaba un enano jorobado, maestro de ajedrez, que guiaba por medio de hilos la mano del muñeco. Cabe imaginar un equivalente de este artefacto en la filosofía. Debe vencer siempre el fantoche llamado "materialismo histórico". Y puede hacerlo, sin duda, si toma a su servicio a la teología, que hoy, como es sabido, es pequeña y fea y no debe mostrarse en absoluto».

Ya en esta imagen está concentrada toda la ambigüedad del último Benjamin: ¿quién es el verdadero jugador? ¿El fantoche vestido de turco, llamado «materialismo histórico»? ¿O el enano jorobado, la teología, que está efectivamente «a su servicio», pero mueve sus manos que, si no, estarían inertes? ¿Y qué significan, aquí, «teología» y «materialismo histórico»?

No es difícil responder en lo que se refiere a la teología. Cabalista camuflado y nómada, Benjamin había creído desde el inició que los tiempos le imponían no dedicarse ya a los tradicionales problemas de su doctrina, sino sumergirse y mimetizar las categorías místicas en la ilimitada profanidad. Así había elegido, sucesivamente, los objetos más heterogéneos como cobertura de su innato saber esotérico: oscuros dramas barrocos, colecciones de juguetes, escritos de psicópatas, inflorescencias del paisaje urbano (como los *passages* de París), alucinaciones del hachís. Pero, al tratar esos materiales, en cada ocasión la teología se sentía protegida y tapada por unos envoltorios superabundantes, frondosos. Ahora, en cambio, se había llegado a la más sutil, a la cobertura más arriesgada: al muñeco vestido de turco, que *debía* vencer la partida. Para la mirada simbólica, la imagen de la partida ya evocaba la proximidad de la muerte.

Pero ¿qué era, en tal caso, este fantoche? Aquí la respuesta se complica. El «materialismo histórico» del que se habla en las dieciocho tesis no sólo se aparta radicalmente de cualquier cosa que jamás haya sido llamada con ese nombre, sino que, de algún modo, es *contrapuesto* a la teoría misma de Marx y a la praxis que, en todo el mundo, se dice heredera de dicha teoría. Todas las tesis son un ataque devastador a lo que los historicistas «liberales» llamaban «progreso», Marx llamaba

«desarrollo de las fuerzas productivas» y los socialdemócratas alemanes habían celebrado durante años con sus consignas más obtusas: «Nuestra causa se vuelve cada día más clara y el pueblo cada día más sagaz» (Dietzgen). ¿Qué los unía a todos..., y no sólo en la idea del «progreso», sino en aquéllas relacionadas del «trabajo que ennoblece» y de la naturaleza como material a explotar (al fin y al cabo «está allí gratis», observaba una y otra vez el impávido Dietzgen)? La concepción del tiempo como secuencia «vacía y homogénea».

A esta visión de la historia como un *continuum*, atado por un hilo ininterrumpido, sea éste rojo, negro o violeta, Benjamin se enfrenta con el *pathos* de una feroz desesperación. Para él, «la catástrofe es el progreso, el progreso es la catástrofe». Frente a la Historia, se impone un único gesto: *detenerla*. Y el único medio para introducir esta improbable discontinuidad es la «*débil* fuerza mesiánica» que nos ha sido «concedida en dote a nosotros, como a cada una de las generaciones que nos han precedido». Intentando devolver «al concepto de la sociedad sin clases su auténtica *faz* mesiánica», Benjamin borraba de él fundamentalmente los rasgos de una musculosa, benévola y algo obtusa clase obrera al poder. A esa clase sus caudillos le habían quitado la única fuerza revolucionaria auténtica: el recuerdo, dándole en un regateo engañoso la fe en el futuro y en el curso ascendente de la historia.

«Nada ha corrompido tanto a la clase obrera alemana como la opinión de nadar a favor de la corriente», se dice en la décima tesis. Para Benjamin, ahora, los oprimidos ya no son la clase obrera o el proletariado sino fundamentalmente una masa más vasta y silenciosa: los muertos, los «sinnombre» asesinados por la Historia. No se trataba, a partir de este momento, de sustituir por última vez al personal al mando de esa rueda dentada que es la Historia, sino de hacer saltar esa misma rueda de sus engranajes. El objeto de la furia de Benjamin es, ni más ni menos, la Historia entera. Basta esto para separarlo irrevocablemente de todos los teóricos del socialismo, que en sus «ideales» veneraban fundamentalmente la «locomotora de la historia universal», mientras que Benjamin quería detenerla tirando del freno de emergencia. El único punto ambivalente, como siempre, seguía siendo el propio Marx, que en su imagen de la sociedad sin clases había «secularizado la imagen del tiempo mesiánico», con un gesto afín a las prácticas teológicas de Benjamin. Pero Benjamin sabía también que, al secularizarse en Marx, la imagen mesiánica había acabado por confundirse con la de un ocio generalizado. Constituye una debilidad evidente de Benjamin haber fingido no observar esta horrible mezcla. Y esto es precisamente lo que entumece y atiesa algunas de sus páginas de los últimos años, en las que se obstinaba en

ejercer un oficio que fisiológicamente no le resultaba adecuado: precisamente el de «materialista histórico». Pero, llegado al umbral testamentario de las tesis *Sobre el concepto de la historia*, Benjamin ejecuta una finta que restablece distancias astrales. Sigue hablando, es cierto, en nombre del «materialismo histórico», pero ahora ha quedado totalmente vaciado por dentro, por obra del enano jorobado, maestro del ajedrez.

Según el testimonio de Soma Morgenstern, Benjamin había concebido las tesis como respuesta al pacto Hitler-Stalin. Y como tales, por lo menos, se las leyó. Pero en el texto no hay referencias explícitas. Benjamin nos lo explica en la décima tesis: «Los objetos que la regla de los conventos ofrecía en meditación a los frailes tenían la misión de apartarlos del mundo y de sus vicisitudes. El pensamiento que aquí desarrollamos nace de una determinación análoga. Se propone, en el momento en que los políticos en quienes habían confiado los adversarios del fascismo yacen por el suelo y apoyan la derrota con la traición de su causa, liberar a la criatura política mundial de las trabas con que la han rodeado. La consideración parte del hecho de que la ciega fe de esos políticos en el progreso, su confianza en su "base de masas" y finalmente su servil encuadramiento en un aparato incontrolable no eran sino tres aspectos de la misma cosa.»

La formulación es de doble filo: los políticos traidores pueden ser no sólo los socialdemócratas alemanes, desde hacía tiempo blanco de Benjamin, sino también los soviéticos, novísimo objeto de su furia. Cualquier duda desaparece si recurrimos al manuscrito de la versión francesa de las tesis, escrito por el propio Benjamin. Aquí la contraída violencia del texto alemán se disuelve lo suficiente para traslucir precisiones inequívocas: «En lo que a mí se refiere, parto de la convicción de que los vicios fundamentales de la política de izquierdas se sostienen recíprocamente. Y de estos vicios denuncio fundamentalmente tres: la confianza ciega en el progreso; una confianza ciega en la fuerza, en la justeza y en la prontitud de las reacciones que se forman en las masas; una confianza ciega en el partido.» La palabra decisiva, «partido», falta en el texto alemán, pero resuena ocultamente en él de pies a cabeza. Está claro que debe de haber sido durísimo para Benjamin segar sus esperanzas en Rusia, si se piensa que todavía en 1938 no se había atrevido a objetar nada a los procesos de Moscú.

Pero, con las tesis, el «materialismo histórico» y la «dialéctica» de Benjamin habían *tenido* que retirarse finalmente a su lugar natural: el de la absoluta soledad, de la carencia de cualquier posible vínculo con una praxis existente. La torpe frase del amigo Brecht («El partido tiene mil ojos, el individuo sólo dos») perdería todo poder sobre él. Así,

nunca como en las tesis reaparece, casi con crudeza, la utilización plenamente paradójica que Benjamin reservaba a los términos mismos que predicaba, no sólo «materialismo histórico» sino también «dialéctica». No sin razón Adorno reprochaba a Benjamin ser demasiado poco «dialéctico», pese a todas sus declaraciones de fe. En realidad, la día— láctica de Benjamin es algo que nace y —quizá— muere con él. Es ella misma una alegoría, una referencia a *otra cosa* de lo que la palabra anuncia. ¿Cómo entender, si no, una dialéctica que no tiende a ninguna hegeliana o marciana o en cualquier caso laica «superación», sino que fija su mirada en un único punto: «la interrupción mesiánica del acaecer»? Enigmática alusión, que Benjamin iluminaba invocando un sutil pasaje de Focillon sobre la «felicidad rápida» del momento en que el fiel de la balanza «apenas oscila», y asistimos al «milagro de una inmovilidad titubeante: el temblor ligero, imperceptible, que me indica que vive». Un buen «materialista histórico» habría leído estas líneas con preocupada perplejidad.

Cuando los nazis ocuparon París, en junio de 1940, Stalin hizo flamear las banderas, en señal de fiesta, sobre los edificios públicos de Moscú. Entre el 9 y el 13 de junio dos millones de personas huyeron hacia el Sur, y Benjamin entre ellas. Con esfuerzos y retrasos, había conseguido procurarse el visado para América. Ahora se trataba de pasar una frontera. En Marsella, en septiembre, repartió con Koestler su provisión de morfina, «suficiente para matar un caballo». La mañana del 26 de septiembre partió con un pequeño grupo para pasar a España. Llegaron a la frontera tras doce horas de penosa marcha. Pero la habían cerrado justo ese día. Los visados no valían ya.

Aquella noche, Benjamin se envenenó. A la mañana siguiente, hizo llamar a una amiga y le dio una breve carta para Adorno. Después perdió el conocimiento. Los restantes compañeros, al término de diversas negociaciones, consiguieron cruzar la frontera. La amiga hizo sepultar a Benjamin en el cementerio de Port Bou. Unos meses más tarde, Hannah Arendt buscaría inútilmente su tumba: «El cementerio da sobre la pequeña bahía, directamente sobre el Mediterráneo; está hecho de terrazas excavadas en la piedra; y en estos bloques de piedra están colocados también los ataúdes. Es, con mucho, uno de los lugares más fantásticos y más hermosos que he visto en toda mi vida.» Años después aparecería una tumba, aislada de las demás, con el nombre de Walter Benjamin grabado en la madera. Según Scholem era un invento del guardián del cementerio, ávido de propinas. «Es verdad, el lugar es bello; pero la tumba es apócrifa.»

ENTRE JUGUETES ROTOS

DÍAS atrás conecté el televisor y se me apareció un anciano hablando en la pantalla. Tenía una pipa entre las manos y dos blandas guedejas de cabellos blancos sobre las sienes. Su voz era profunda, un poco ronca, y las palabras le salían en pequeños bloques pastosos. Un ser invisible le hacía preguntas irrelevantes. Y en las respuestas se adivinaba fugazmente esa clase de cólera que poseen a veces los viejos muy lúcidos. Jean Piaget estaba hablando de sus investigaciones sobre moluscos que habían dejado huellas perdidas en las montañas. Los primeros resultados de esos estudios suyos habían visto la luz hacía ya setenta años. Pero no tardé en dejar de escucharle: miraba únicamente. La cara de Piaget destacaba sobre un fondo oscuro, recortado y sinuoso. Era un gastado butacón, tras el cual se alzaba un doble muro de carpetas y de papeles. Junto al butacón, una mesa por donde proseguía la inmóvil catarata de hojas, libros, pequeños objetos de uso indefinible, cajas de cartón...

Mientras Piaget hablaba, la cámara se paseaba de vez en cuando a su alrededor. Tenía uno la impresión, entonces, de hallarse en la bodega de una vieja barcaza roída por las aguas, o en un bosque, porque todo estaba inmerso en una oscuridad vibrante, a excepción de una pequeña zona de la mesa en la que una violenta lámpara recortaba un círculo de luz. El sillón de Piaget formaba un nicho con una holgura mínima dentro del magma de papel, que parecía al mismo tiempo en equilibrio extremadamente precario e inmóvil desde hacía décadas.

Aquel lugar recordaba algo. Algo que iba más allá del propio Piaget, de su noble excentricidad suiza: la de Paracelso y de Bachofen, de Jung y de Rousseau; la excentricidad de esa Suiza oculta que es una preciosa reserva de locura en el centro de Europa. En aquellos escasos metros cuadrados, de equilibrio improbable y sabiamente calculado, Piaget había pasado horas y horas de sus días durante décadas. Aquél era *el* lugar de su pensamiento, que allí había crecido como un atolón madrepórico, como un sutil revestimiento que tal vez habría podido llegar algún día a asfixiarlo. Mirando a Piaget mientras hablaba desde su vieja butaca, se abría paso inmediatamente una pregunta ingenua: ¿cómo es posible que este gran experto de la razón, este hombre que jamás ha ocultado cierto despego por lo. que, con torpeza clasificatoria, llamaba «la afectividad»..., cómo es posible que este hombre eminentemente práctico haya decidido vivir durante décadas en este incongruente agujero? ¿Por qué aberración no habrá querido concederse a sí mismo espacio, orden, linealidad..., todas esas cosas

cuyo descubrimiento por parte de los niños ha descrito de forma tan arrebatadora en sus libros? Gimo sucede muchas veces, la respuesta está en la misma pregunta. Pero intentaré diluirla en una breve historia.

Imagino que un día muy lejano Piaget realizó una observación fundamental para él: la acción a la que los adultos se entregan con mortal seriedad es casi siempre un miserable y esclerótico repertorio de gestos, que se mantienen en ejercicio durante años y años. Centenares de veces toman un café, se acuestan con alguien, maltratan a otro..., con escasas variantes y, en el fondo, con escaso placer. Puede ocurrir entonces que, para mantener la ilusión del actuar, lleguen incluso a matar a otras personas: la mezquindad de quienes quieren convencerse de la importancia de lo que hacen no se para en barras y, bien mirado, matar no es más difícil, muchas veces, que encender un fósforo. Pero la acción de los adultos resulta todavía más penosa y mediocre cuando la comparamos con otra acción, la que conoce, en los primerísimos años de la vida, cualquier niño: su encuentro primordial con las Fuerzas, que no recordamos porque bastaría para poner en ridículo cualquier otra acción posterior.

Es posible que no vuelva a sucedemos jamás en la vida nada tan grandioso y dramático como el descubrimiento del lenguaje; nada tan arriesgado y emocionante como la intuición del principio de la serie. Pero precisamente por eso tenemos que olvidar aquellos acontecimientos. Los cuatro «estadios» de Piaget son otros tantos pasos a través de círculos de fuego, a través de muchas muertes, como en los ritos iniciáticos de las tribus un tanto salvajes sobre los que nos ilustran las enciclopedias. Más adelante, los círculos de fuego sólo podremos verlos en el circo.

Ésta debe de haber sido la primera y terrible observación de Piaget. Y tal vez en el mismo momento de hacerla pasara a plantearse otra pregunta: ¿dónde se oculta el niño cuando el niño desaparece en el adulto? Y se respondió: en el científico. El niño pasa su tiempo en una continua actividad constructiva-destructiva (dos términos que, para él, todavía no han llegado a escindirse). Le basta con poco: dos palillos, una hoja de papel, un muñeco de trapo... Y, encerrado en su inasequible jaula mental, *experimenta*. ¿Quién, si no es el científico, podrá hacer después algo remotamente semejante? Las hipótesis, en el fondo, son lo más parecido a los juguetes que puede ofrecernos la vida de adultos. Como los juguetes, sirven sobre todo para hacerse destruir. Pero romper un juguete, desprenderse de una hipótesis..., ¡vaya momento exaltante! Romper, en tal caso, es el camino más directo para construir; en ese momento ambos procesos están todavía indeferenciados: éste es el minúsculo secreto de los científicos. Pero no debe pregonarse en exceso. Así, para disimular, los hombres de ciencia

se enfundan en batas, como matarifes en los mercados centrales, se ponen gafas, manipulan instrumentos, dirigen institutos inmaculados en los que cada mañana irrumpen enjambres de mujeres de la limpieza, se encuentran en reuniones muchas veces aburridísimas; y, siempre por afán de ocultarse, pueden volverse ellos mismos obtusos y aburridos.

Demasiado hábiles en disfrazarse, a veces llegan a olvidar lo que debían ocultar. También Piaget ha hecho todo esto. Había creado un instituto, el famoso Centro de Epistemología Genética, reluciente, austero, con aquel vago olor a linóleo y clínica que encaja en los buenos modales de la ciencia. Y siempre había insistido sobre la necesidad del trabajo en equipo, sobre la colaboración entre grupos. Llegaba allí con su pipa, escuchaba las ideas de los demás, exponía las suyas... Pero aquél no era su lugar. Su lugar era la selva de papeles en su estudio. Allí podía abandonar cualquier camuflaje, y la continuidad entre el niño y el científico se revelaba evidente. Ningún lugar es tan amado por los niños como los desvanes. Son el auténtico espacio del arcano, cargado de objetos rotos que aguardan a ser despertados, como animales prehistóricos. El estudio de Piaget era en realidad un desván. Por consiguiente, un lugar no intercambiable con ninguno, el lugar mismo del que se sale y al que se quiere retornar perennemente. El sentido práctico de Piaget había consistido en hacerlo crecer a su alrededor, como un amable caparazón que le mantuviera la vida a una distancia correcta.

Las teorías de Piaget han insistido siempre en lo que es *común n* cualquier infancia. Así, de la infancia del viejo-niño Piaget me he dejado llevar a la de George Bowling, aquel señor gordo, un poco repugnante, del ramo de seguros, que cuenta magníficamente su vida en *Una bocanada de aire* de Orwell. Este autodidacta silvestre y de gruesa corteza, aficionado a engañar a las amas de casa, inteligente por gracia natural, sólo recuerda dos cosas con auténtica nostalgia: algunos estanques sepultados en medio de los bosques, donde había visto saltar inmensas carpas o los lomos estriados de azul oscuro de las percas que, por algún oscuro designio que la vida le reservaba, jamás había conseguido pescar; y un cobertizo en el fondo del patio, donde su padre, modestísimo revendedor de simientes, guardaba su mercancía y donde el muchacho George se ocultaba a leer.

Aquellos estanques, aquel cobertizo: en el recuerdo se destacaban de todo el resto como las dos únicas imágenes de intacta delicia: «Mi lugar favorito para leer era el cobertizo del fondo del patio, el más tranquilo de la casa salvo cuando papá sacaba de él sacos de maíz. Habían gigantescos montones de tela de saco sobre los que echarse, y una especie de olor de cal unido al perfume del trébol y racimos de telarañas en todos los rincones; y justo encima de mí un agujero en el

techo y una viga que asomaba del enlucido. Me parece sentir lo que experimenté entonces, como si no hubieran pasado tantos años. Es un día de invierno, lo bastante cálido como para estar echado con absoluta tranquilidad. Me tiendo bocabajo con el "Chums" [una revistilla] abierto delante de mí. Un ratón trepa por el borde de un saco como un juguete de resorte; luego se para de golpe, fijo como una estatua, y me mira con sus ojitos semejantes a brillantes per—litas negras. Tengo doce años, pero soy Donovan el Indomable. He plantado la tienda dos mil millas arriba del Río de las Amazonas, y las raíces de la misteriosa orquídea que florece una vez cada cien años están a buen recaudo en una lata debajo de mi catre. En las selvas de los alrededores, los indios Hopi-Hopi, que se tiñen los dientes de escarlata y despellejan vivos a los blancos, hacen sonar sus tambores de guerra. Contemplo al ratón y el ratón me contempla a mí, y noto el olor fresco de polvo y trébol y enlucido, y estoy en las orillas del Río de las Amazonas, y es felicidad, pura felicidad.»-

Ahora recuerdo a Piaget, siempre hundido en su butaca, en el centro de su recuperado desván, de su estudio-cobertizo, mientras revela en pocas palabras su secreto al invisible investigador: «He intentado permanecer niño hasta la muerte.»

LA GUERRA PERPETUA

«MUY difícilmente podría atreverse alguien a escribir una introducción a *Los últimos días de la humanidad*. Sería no sólo arrogante, sino superflua. Esa introducción la lleva en su interior quienquiera que haya nacido en este siglo y, por tanto, haya sido condenado a vivir en él.»[485] Así escribió Elias Canetti, que durante nueve años «se dejó influir por cada palabra suya [de K. Kraus] escrita o pronunciada, cinco de ellos sin oponer resistencia, los cuatro restantes con un sentido crítico cada vez mayor». [486] Lo que sigue *no* es una introducción, sino un florilegio de glosas ocasionales, crecidas en torno de algunas conexiones de esa construcción majestuosa y monstruosa que se llama *Los últimos días de la humanidad.*

La experiencia fundamental, y perennemente repetida, de Kraus era acústica. Oía las voces, como Hildegarde von Bingen, como Ángela de Foligno, como tantos esquizofrénicos anónimos; pero sus voces eran más alarmantes, porque tenían cuerpos, paseaban por las calles de Viena, se sentaban en los cafés c incluso exhibían una sonrisa afable. Las inflexiones caían sobre él como oleadas, su amontonamiento mortal ofrecía la más fiel compañía a su «triple soledad: la del café, donde Kraus está a solas con su enemigo; la del dormitorio, donde está a solas con su *daimon*—, la de la sala de las lecturas públicas, donde está a solas con su obra».[487] Allí, sobre un escenario desnudo, detrás de una mesita, se volvía él mismo la voz-que-captura-todas-las-voces, mientras en la oscuridad otros seres ignotos se transformaban en la «Horda Salvaje» de las fábulas. «Imaginémonos la Horda Salvaje que se aposenta en una sala, encerrada por aquel que la ha convocado y guiado, obligado a sentarse en silencio y después incesantemente reclamado a su verdadera naturaleza.» [488] Había una vibración en aquella voz que comunicaba un estremecimiento a toda la sala: «Los asientos y las personas parecían ceder a aquel estremecimiento; no me habría sorprendido que los asientos se hubieran plegado.»[489] Estas secuencias de ardientes descargas mágicas se repitieron más de 700 veces, casi siempre en Viena. Y, según los testimonios, las lecturas más memorables fueron las vienesas. Porque Kraus tenía necesidad de *aquel* terreno, de *aquella* atmósfera para sus alucinaciones. Como los verdaderos demonios, estaba ligado a un pequeño círculo terrestre, dibujado por un compás invisible. De aquel suelo tomaba, a aquel suelo devolvía los poderes.

La primera lectura pública de Kraus en Viena se celebró el 3 de

mayo de 1910. En el programa, tres textos perfectos para presentarse: el poco generoso pero vibrante *Heine und die Folgen* (en el que Kraus pretendía establecer de una vez por todas una línea de demarcación en la literatura de la *décadence*), la *Chinesische Mauer* y *Die Welt der Plakate*, fragmentos de un ensayismo visionario —y, un instante más, Monsieur le Bourreau, gloriosamente frívolo— que pone en contacto inmediato la trastienda erótica de una lavandería de Chinatown con una inminente erupción planetaria, mientras el conjunto es confirmado después por la errática aparición de unos cuantos anuncios publicitarios. Kraus, entonces, era esto: el ensayista recién llegado a esa madurez que es todo, dispuesto a extender los tentáculos de un lenguaje omnívoro y ya «acorazado»,[490] con unas junturas sintácticas deslumbrantes, hacia nuevas enormidades, hacia nuevas minucias que cada día le ofrecía —y Kraus no pedía nada más— la «Neue Freie Presse».

Pero aquélla era únicamente su última cobertura, antes de que se revelara la sustancia más endemoniada, y más peligrosa al tacto, de su palabra. El momento llegaría pocos años después, el día en que comenzaría a leer en público fragmentos de su «tragedia en cinco actos»: *Los últimos días de la humanidad*. Fuera seguía todavía la guerra, y en la oscuridad de la sala este hombre menudo, con un «rostro tan móvil que no se podía fijar en nada, penetrante y extraño, como el de un animal nuevo, diferente de todos los que se conocían»,[491] *repetía* la guerra. La repetía como una vieja *piece* desencajada en un teatro de provincias, *mientras* la guerra proseguía. Este hombre que desde el principio había sido perseguido por las alucinaciones acústicas, que desde el principio había creído, con una tenacidad de antiguo chino, que los hechos más criminales dependían directamente de los retazos de conversaciones recogidos por él en Graben, este hombre había conseguido finalmente, con el más prodigioso *coup de thé&tre* de su vida, darle la vuelta a la situación: y aquel acontecimiento inmenso, que a todos escapaba y sobre todos pesaba, *mientras* acaecía encontraba su réplica alucinatoria, su placa acústica, en la escena vacía de un teatro de Viena, delante de una mesita. Más aún, de allí se alzaba una voz que obligaba a los hechos a existir, tanto por lo menos como los hechos suscitaban su voz. Y, acabada la guerra, continuaría: añadiría constantemente nuevas escenas a aquel texto proliferante, que había comenzado a crecer junto con la guerra y ahora acababa de ampliarse hasta alcanzar una dimensión inadecuada para cualquier teatro, pero la única adecuada, la única finalmente idónea para la voz-que-captura— todas-las-voces, a ese don suyo chamánico, que le había permitido encerrar en la red de la palabra *todos* los posibles prisioneros; desde los vendedores ambulantes de periódicos a los atildados oficiales, de la Schalek al

viejo Biach, de las amas de casa patrióticas a los chambelanes, de los comerciantes y de los poetas hasta los dos emperadores.

Si fijamos en la nitidez de sus rasgos esta imagen incongruente de un chamán de cuello almidonado y pequeñas gafas ovaladas, nos permite ver *Los últimos días de la humanidad* en su plena aberración respecto a cualquier género literario: ya no primer ejemplo de «teatro documento» o de «teatro épico» o de «teatro político» o de «teatro del absurdo», como dicen las patéticas categorías que se han querido aplicar a esta obra (y encajarían sin dificultades, a condición, naturalmente, de perder lo esencial), sino *práctica mágica*, de una magia remota y congeladora, donde el aliento y la sangre se mezclan, donde cada nombre ya está hechizado, donde la expresión se abandona sin consideraciones, sin ningún pudor, al «capricho del ambiente», como una vez lo definió el propio Kraus, con feroz *understatement*, añadiendo: «Es su amontonamiento y crecida de nombres y maneras, voces y caras, apariciones y recuerdos, citas y anuncios, diarios y voces, detritos y casos, lo que me da al azar la señal de ataque; y cada letra del alfabeto puede convertirse en una fatalidad.»[492]

Kraus señala que en el mundo se ha formado un nuevo cuerpo astral, compuesto de fragmentos de frases, cáscaras de imágenes vagabundas, esquirlas de acentos. Como una capa inmóvil, recubre la tierra. Y cualquier movimiento del lenguaje es fundamentalmente un afanoso intento de respirar debajo de ese manto, intentando al final desgarrarlo. Ese nuevo cielo de plomo había cubierto durante años una realidad que avanzaba despreocupadamente por las calles de Viena. Ya entonces Kraus se había empeñado en mostrar que esas *silhouettes* de revista humorística mostraban de cerca facciones infernales y se revelaban como otros tantos alguaciles de la ruina. Pero ahora el fondo de esos mínimos hechos se había descubierto, como bambalinas repentinamente deslumbradas por los reflectores: y era la *massacre*. Para escribir *Los últimos días de la humanidad*, Kraus no necesitó prácticamente ningún añadido o cambio de perspectiva respecto a sus crónicas locales. Recogió sus materiales habituales y dejó que resaltaran sobre un nuevo fondo. El «muro de fuego» sobre el que sus alucinaciones se proyectaban en el silencio de su habitación («Las experiencias que necesito las tengo delante del muro de fuego que veo desde mi escritorio»)[493] se había limitado a convertirse en la «pared de llamas» [494] que es el telón de fondo de cualquier teatro bélico. Allí aparecían ahora sus locuaces personajes, junto con los innumerables «caídos para el relanzamiento del turismo»[495] Allí se mostraban las sombras y se dejaban devorar cada vez más rápidamente, hasta que la «pared de llamas» se convertiría en un telón

cósmico y envolvería al planeta en la hoguera.

Los últimos días de la humanidad tiene un único precedente literario, que Kraus no podía conocer, que nosotros podemos conocer malamente porque el material sigue hoy todavía en parte inédito: la «segunda parte» de *Bouvard y Pécuchet*, llamada la «*copie*», aquel cúmulo de *citas* que se encuentra hoy recogido en ocho tomos encuadernados, incluyendo cada uno de ellos cerca de 300 hojas, en la Biblioteca Municipal de Rouen. Esa acumulación es el equivalente *en tiempo de paz* de lo que las 792 páginas de *Los últimos días de la humanidad*, consistentes, en casi su mitad, en citas, fueron en *tiempo de guerra*. La conjunción de los dos textos no dejaría reconocer ninguna sutura: y el conjunto formaría aquel Gran Híbrido dentro del cual vivimos, y en el que cualquier distinción entre tiempo de guerra y tiempo de paz se ha vuelto ridícula. Mientras todos coinciden en considerar cada vez más inconcebible *la* guerra, la matanza no hace sino crecer.

La epifanía que había deslumbrado a Kraus es la misma que había coaccionado y enardecido los últimos años de Flaubert: la prodigiosa erupción de la *bétise* como arranque de una nueva época, por ella pavimentada y cimentada, una vez que había desaparecido cualquier *alkahest* o disolvente universal. Este tremendo acontecimiento, de cuyo resplandor la mayoría apartaba la mirada, fue adecuadamente registrado y obsesivamente seguido sobre todo por tres escritores: Flaubert, Kraus... y, finalmente, Léon Bloy. A ellos nos dirigimos agradecidos como a los iniciadores de una nueva ciencia, la única capaz de hacernos seguir, en sus falaces oscilaciones, aquel ininterrumpido experimento sin experimentador que es la historia reciente del mundo.

El acto simbólico y jurídico que elegiremos como arranque de esta «era gloriosa» del experimento no será tanto un manido episodio de la Revolución francesa, cuanto una sobria y eficaz invención burocrática que le siguió al poco tiempo, que la Convención ya había introducido como «impuesto de la sangre», pero que Bonaparte elevó a medida normal de reclutamiento del ejército con la ley del 28 Floréal del año X (28 de mayo de 1802): el servicio militar obligatorio. A partir de entonces la humanidad se ha transformado cada vez más claramente en «material humano», como no se cansan de repetir con orgullo los comparsas publicitarios de *Los últimos días de la humanidad*. Justo mientras proclamaba con el mayor estrépito posible el reinado del sujeto, la humanidad se disponía a contar sus miembros como otros tantos artículos disponibles para las operaciones de un sujeto posterior, que era, además, la sociedad misma.

Ahora también nosotros somos una entidad manipulable, susceptible, sí, de sobrevivir largo tiempo en la tranquilidad de los almacenes, pero presta en todo momento para ser llamada a contribuir a una matanza reequilibradora. Y ya no porque, llegada a la plenitud de sus derechos, la humanidad (que, obviamente, es siempre occidental) no espera otra cosa que hacerse plasmar por la Sociedad, a martillazos, aunque no sea más que para ser arrojada, a la postre, entre los materiales de desecho.

Durante todo el siglo XIX esta nueva verdad se infiltra lenta (¿de qué otra cosa habla *L'esprit de conquete* de Constant?), fatigosamente, en la percepción y se afirma en la realidad. Pero es en 1914 cuando se manifiesta en toda su pesada aparatosidad. En el espacio de unos pocos meses, se hace añicos entonces, y para siempre, aquella idea del equilibrio europeo que desde la paz de Westfalia, o sea desde hacía poco menos de tres siglos, había sido la extrema quimera de quien todavía pensaba que hacer política quería decir *controlar* algo. Pero esto apenas es un modesto corolario del más importante teorema que la guerra demuestra: la autonomía y la violencia asesina de los hechos, como guiados por un invisible experimentador, que sorprende y escarnece en primer lugar justamente a quienes estaban convencidos de provocar tales hechos. A partir de ese momento, todo va *más lejos* de cualquier previsión, de cualquier intención; y, sin embargo, todo obedece a una consecuencialidad propia, actúa directamente en el cuerpo y en la psiquis de las víctimas, apenas ha ultimado una empresa y ya se apresta a nuevas realizaciones, no deja concluir una guerra sin sentar las bases de los campos de concentración que florecerán en las sucesivas. Es, en pocas palabras, un espíritu laborioso, desprovisto por completo de prejuicios ideológicos: le gusta tanto la perilla de Lenin como los mostachos rizados de Guillermo II; y, sobre todo, le son igualmente útiles. Así llega la edad perennemente suspendida en el signo de estos «últimos días de la humanidad» que no acaban nunca. Y entonces culmina también aquel singular fenómeno por el que, cuanto más complejos se hacen los acontecimientos, más irrelevantes se demuestran los que tendrían la pretensión de conducirlos. El Gran Político de la nueva era coloca sobre un estante un minúsculo Napoleón de escayola y se encierra en su despacho a resolver un crucigrama. Pero siempre le falta alguna casilla. Mientras tanto, la continuidad de la vida está asegurada por un perezoso desplazamiento de las matanzas de una casilla a otra del planeta.

La Estupidez envuelve estos feos acontecimientos en una niebla protectora: su necesidad, se habría dicho tiempo atrás, es estructural. Si las grietas que se abren entre los hechos no fueran rellenadas por un algodón de frases hechas, si la esquizofrenia de laboratorio no

quedara oculta por la convicción de hacer el Bien (y un Bien cada vez más progresivo), si el raciocinio devastador no se considerara la encarnación del Sentido Común, si...: la máquina se paralizaría, la gran era experimental caería en un repentino y obtuso silencio. El zumbido de la Opinión sirve para impedirlo. Éste es el insuperable combustible psíquico que hoy hace caminar la vida. En cierta ocasión observó Kraus: «“La vida camina”. Más de lo debido.»[496]

Además de la proclamación ecuménica de las letales noticias que ya llevaban tiempo circulando por Europa; además de la entrada en un mundo del que, cuanto más avanzamos por él, menos sabemos; además de la acogida finalmente concedida a núcleos del caos anidados desde hacía tiempo en los umbrales de la vida psíquica y social, la guerra de 1914-1918 significó la pulverización de la experiencia. De ese acontecimiento todo lo que en rigor puede decirse está concentrado en una frase de Benjamin: «Una generación que había ido aún a la escuela en los transportes públicos se encontró bajo el cielo abierto en un paisaje donde nada había permanecido inmutable aparte de las nubes; y, en medio, en el centro de un campo de fuerzas donde se enfrentaban corrientes devastadoras y explosiones, estaba el minúsculo y frágil cuerpo del hombre.» [497] Todo lo que va más allá de esa frase es, de algún modo, redundante e inútil. Y, mientras tanto, sigue permaneciendo ante nosotros, opaco y hostil, el hecho del que esa frase es consecuencia: el retorno del frente de unos hombres «enmudecidos, no más ricos, sino más pobres de experiencia comunicable».[498] Todas las fuerzas psicológicas se oponían a esa verificación: para que fuera aceptada, hubiera debido pasar toda la guerra, desgarrando aquellos fervores que habían nacido porque nadie había sabido reconocer la «mirada sanguinaria» de la paz, y precisamente en aquella mirada de huésped vienés donde «reina la amabilidad».[499] Al inicio, la marcha de los jóvenes alemanes hacia las «tempestades de acero» había podido suceder como la había descrito Ernst Jünger: «Crecidos en una época de seguridad, todos sentíamos el deseo de lo insólito, del gran peligro. Y entonces la guerra se apoderó de nosotros como una borrachera. Habíamos partido hacia el frente bajo una lluvia de flores, en un aire embriagado de rosas y de sangre. La guerra nos ofrecería, finalmente, hacer cosas grandes, fuertes y solemnes.»[500] Aunque más temerosa y mezquina, la actitud de Thomas Mann no era tampoco muy diferente: se prometía una y otra vez de la guerra el abandono de las debilidades de la paz y un nuevo temple de la esencia germánica, conculcada por los malignos pueblos mercantilistas. Confiaban en una experiencia mayor, y asistieron a la desintegración de la experiencia. Hoy esa palabra sólo puede referirse a un pasado. En caso contrario es sinónimo de horror.

Como el propio Jünger observaría diez años después, en 1930, la experiencia real de la guerra se revelaría no demasiado alejada del trabajo de fábrica, del «preciso ritmo de trabajo de una turbina alimentada con sangre». [501] E inmediatamente después introducía aquella categoría que es la cara secreta de la disponibilidad del «material humano»: la «Movilización Total». Bajo el signo de esta categoría se plantea la asimilación definitiva de la paz y de la guerra, la preparación de una crónica guerra civil como perspectiva. Partido al frente con la fiebre del joven guerrero germánico, Jünger acabaría así por precisar con admirable frialdad cuál era esa peculiaridad propia de la guerra de 1914-1918 que la hacía «diferente de las demás guerras cuyas historias nos han sido trasmitidas». Para empezar, en aquella «gran catástrofe» «el genio de la guerra se había compenetrado con el espíritu del progreso».[502] Y el primer fruto de ese encuentro amoroso había sido la rápida absorción de la «imagen de la guerra como acción armada por la más vasta imagen de un gigantesco proceso laboral».[503] La guerra ya no *servía* a la industria, sino que *era* en sí una forma avanzada de la industria. La guerra basada en la Movilización Total era «un acto por el que la corriente de la vida moderna, con toda la vasta red de sus ramificaciones, mediante un solo movimiento en el cuadro de mandos, es derivada a la gran corriente de la energía bélica».[504] Así los jóvenes guerreros, que iban al frente soñando en torneos aristocráticos, encontraban en ella fundamentalmente «la democracia de la muerte».[505] Kraus no teorizó jamás sobre la guerra, ni en sentido estricto sobre cualquier otra cosa. Carecía por completo de la distancia especulativa; en todo momento estaba atrapado en las voces. Durante la guerra, esas voces se multiplicaron y fragmentaron, pero —y ésta ha sido su hazaña más sorprendente— «no hubo *una sola* voz que él no escuchara: estaba poseído por todos los ritmos y cadencias propios de la guerra y los repetía forzosamente».[506] Detrás de estos continuos viajes chamánicos se hallaban, sin embargo, desde el inicio, claros y firmes, los dos sobrentendidos que después encontraron formulación en dos seres tan opuestos como Benjamin y Jünger: por una parte la pulverización de la experiencia, por otra la Movilización Total como procedimiento principal de la nueva época. Y, para llegar a esa conclusión, Kraus jamás necesitó abandonarse al «aire embriagado de rosas y de sangre».

¿Cuál es la frase más terrible, el fiel tañido del horror en *Los últimos días de la humanidad*? «Se forman corros.» Tres palabras que nos acompañan discretamente, en las acotaciones, desde la primera página, y más concretamente desde la segunda línea, que se inflan como nubes mefíticas durante centenares de páginas, y que al final, con su *único* significado descubierto ya, nos sacuden violentamente

cuando son dichas por el Criticón, en la escena IV, 29, para designar a la multitud de espectadores que quieren fotografiarse junto al Battisti ahorcado, ante la mirada jovial del verdugo. Los corros no son una forma de espontaneidad democrática. Su origen es mucho más antiguo. Los corros se forman siempre alrededor de un cadáver. Y, cuando no hay tal cadáver, ese lugar vacío evoca los muchos cadáveres que ha habido allí y los muchos que allí aparecerán. Es el último rito que mantiene unida a la sociedad civil. El corro es un «cristal de masas».[507] Quien lo forma obedece a una vocación, descubre súbitamente su pertenencia a una numerosísima secta: la de los devotos de esa fuerza oficialmente inerme, y esencialmente persecutoria, que es la Opinión. Se apiñan y se dan codazos sin darse cuenta, convergiendo todos hacia un punto que es el círculo vacío en el centro del corro. Hubo un tiempo —nos lo ha recordado Rene Girard— en que allí se podía ver el cuerpo martirizado de la víctima del linchamiento originario.

El respeto por Kraus como moderno representante de una sátira que «no es únicamente crítica y negativa, sino que en su sentido más alto se hace custodio de los valores»[508] ha impedido a muchos la percepción precisa de su obra, y especialmente de *Las últimos días de la humanidad,* título conocidísimo, aunque lo sea mucho menos su texto. Si Kraus hubiera llenado 792 páginas para manifestar que la guerra es algo feo —como muchos han creído e insisten en creer—, se habría convertido en uno de los personajes despellejados por su drama, del que no habría sido su autor. En el café, con los amigos, en la oficina, en el restaurante, nunca está mal decir pestes de la «locura de la guerra». ¿Y a cuántos hemos visto entusiasmarse con aquella horrenda paloma de la paz que Picasso regaló a Stalin? Kraus ha dicho algo muy diferente: ha dicho que la paz está fundada en la matanza, y que la guerra es la velada de beneficiencia en que la humanidad pone en escena lo que normalmente hace, pero no dice, para que el público se entusiasme y entregue un óbolo suficiente para hacer avanzar la matanza. Kraus no ha pintado, como tantos otros, los desastres de la guerra. Sólo ha traído el anuncio de la definitiva imposibilidad de la paz: «*Optimista*. Pero no todas las guerras han terminado con una paz. *Criticón*. Esta no. Esta no se ha desarrollado en la superficie de la vida…, no: ha invadido la vida misma. El frente se ha extendido a todo el país. Y allí seguirá. Y a la vida cambiada, si todavía existe vida, acompañará la vieja condición del espíritu. El mundo perece y no se sabrá. Todo cuanto ayer existía, será olvidado; el hoy no se verá y el mañana no será temido. Se habrá olvidado que se ha perdido la guerra, olvidado que se ha comenzado, olvidado que se ha combatido. Por esta razón la guerra no terminará.» [509] Los «últimos días de la

humanidad» son los primeros días del mundo de la guerra perpetua.

La más eficaz de las prácticas mágicas de Kraus es la cita («situar mi tiempo entre comillas»).[510] Pero no se trata de una declaración de principio, dispuesta a ser sumergida por las oleadas de una creatividad, como gustaba de decir, autónoma. Autónomo, Kraus no lo es nunca, ni siquiera de los carteles publicitarios que atraen fugazmente su mirada por la calle. Cuando Kraus advierte, justo en el umbral de *Los últimos días*, que aquí «los inventos más estrafalarios son citas», [511] deberemos entenderlo, una vez más, al pie de la letra. En realidad —a excepción de las estupendas parrafadas que salen de la boca del Criticón, y son la expresión de despedida y desprecio del *personaje* Kraus hacia el mundo con el que perece, y a excepción de las partes en verso, que sirven para fijar la extensión de un tremendo registro sonoro, en cuyos extremos se hallan Offenbach y Goethe— Kraus ha limitado al máximo sus intervenciones sobre los materiales brutos que la escena del mundo le iba ofreciendo. Así, si alrededor de una sexta parte de la *Muerte de Danton* de Büchner —única obra teatral susceptible de definirse política en un sentido afín al de Kraus — está hecha de citas, en *Los últimos días* los textos citados alcanzan casi la mitad del conjunto. Y, para que esto adquiera su sentido concreto, tomaré aquí como ejemplo algunas de las escenas que resultan más inverosímiles: la escena II, 19 (la Schalek con algunas mujeres serbias que ríen) recoge la situación y algunas frases de un artículo de la propia Schalek; la escena III, 19 (en la mezquita) está sacada, siempre extrayendo pequeños bloques verbales, de un artículo del «Süddeutsche Monatshefte»; la escena III, 20 (el «canto rumano» de Alfred Kerr) transcribe *literalmente* el poema publicado por Kerr, bajo el seudónimo «Gottlieb», en el «Tag»; la escena III, 21 (el doctor que previene contra el humo) está tomada de una carta del profesor Molenaar de Darmstadt, ya citada en la «Fackel»; la escena III, 31 (cartas a Otto Ernst) es un rosario de citas de cartas de entusiastas lectores de Otto Ernst; la escena III, 33 (habla la Schalek) está totalmente compuesta de citas de un reportaje de la Schalek, que será citado más ampliamente en la «Fackel»; en la escena IV, 7, el grandioso discurso del psiquiatra sobre la situación alimentaria en Alemania maneja temas escuetamente expuestos en un comunicado de la agencia Wolff; en la escena IV, 22 el contenido de la «Almohada del héroe», precio incluido, está tomado literalmente de un anuncio; en la escena IV, 25 las frases de Hindenburg y Ludendorff se han entresacado en su mayoría de una entrevista que les había hecho el periodista Paul Goldmann; la escena IV, 37 (Guillermo II con sus hombres en el Cuartel General) se basa en el testimonio del contraalmirante Persius, que Kraus había encontrado en un libro suyo sobre la guerra en el mar. Y así podríamos continuar largo tiempo...

Finalmente, también los discursos del Criticón están trufados de citas de Kraus. Aforismos, fragmentos de ensayos escritos en tiempo de paz, artículos de la «Fackel» publicados en el período de la redacción de *Los últimos días*, todo se revuelve en el extremo remolino de palabras con el que Kraus se presenta a sí mismo en la misma medida que los demás personajes históricos, y por tanto como solitario y pintoresco charlatán en la pintoresca Viena de la guerra, llamado el «Fackelkraus» y señalado por la calle con el dedo por los miembros de la secta de los corros. Pero al mismo tiempo, en tanto que su nombre se oculta detrás de la figura de un personaje de comedia (el Criticón), esas palabras son una voz que ya no le pertenece y asegura la vida del imparable espectáculo. Su función es la de la hoja utilizada por el diestro matarife de Chuangtzu, que había descuartizado con el mismo cuchillo millares de bueyes durante diecinueve años, sin que jamás la hoja perdiera el filo, «porque sólo la hago pasar por donde puede pasar», por los imperceptibles intersticios vacíos. Y el príncipe Wen-hui responde al matarife: «Gracias, acabas de enseñarme cómo se hace durar la vida: empleándola únicamente en lo que no la gasta.»[512]

Al año y un mes exactos del atentado de Sarajevo, Kraus escribió de un tirón, en tres días, el «Preludio» de *Los últimos días* y concibió el plan de la obra. Los primeros meses de la guerra habían sido para él el período de la parálisis y del silencio. Y las razones de aquel silencio las había expuesto con las palabras, martilleantes del discurso *In dieser grossen Zeit,*[513] donde aludía ya al creciente estruendo de voces en su habitación, «vengan de animales, de niños o incluso solamente de mortales», pero frenándose en la intimación: «¡Quien tenga algo que decir que dé un paso al frente y se calle!» [514] A partir de entonces, durante diez meses, sólo aparecería un breve cuaderno de la «Fackel», en febrero. Pero el silencio era para Kraus, como ocurriría después con la llegada de Hitler, la cara oscura de una palabra monstruosa que está a punto de liberarse: «Todo lo que Kraus ha escrito tiene esto de especial: que es un silencio invertido, un silencio que la ventolera de los acontecimientos empuja en su capa negra, agitándola y descubriendo hacia el exterior su forro de color estridente.»[515] Cuando su tensión alcanzó aquel estado de fiebre mimé— tica y jurídica que era para él el presupuesto de la escritura, Kraus se lanzó a su empresa más insensata, y triunfó: «La guerra mundial ha entrado completamente en *Los últimos días de la humanidad*, sin consuelos ni consideraciones, sin embellecimientos, edulcoramientos y sobre todo, éste es el punto más importante, sin adicción.»[516] El anuncio está en una espléndida carta a la amada Sidonie Nádherny del 29 de julio de 1915, que debiera servir de epígrafe a toda la obra: «He visto demasiadas cosas tristes en los últimos días y, sin embargo, aún he

podido convertirlas en trabajo…, un trabajo que siempre concluyo sobre las 6 de la mañana cuando las víctimas pasan marchando frente a mi ventana. Qué tipo de trabajo es éste, cuyo primer capítulo ha sido terminado en tres días con sus noches, quiero decírtelo, pero dejándote antes entender el estado de ánimo por esta hoja del diario (que ya quería mandarte):

»26 de julio

»Ahora, mientras frente a mi escritorio —y como dirigido a él— resonaba el grito cotidiano, ineludible, espantoso y por siempre familiar al oído humano de "¡edición extraordinaria!", he pasado una hora entera en Thierfeld (pueblo suizo en el que Kraus había estado con Sidonie). ¡Y nada, nada ha cambiado! Ningún pensamiento —pensado, dicho, escrito— tendría la fuerza suficiente para taladrar esta materia, ninguna plegaria sería lo suficientemente fervorosa para hacerlo. Por consiguiente, ¿no debiera yo explicar —a fin de *mostrar* esa impotencia— todo lo que ahora *no* puedo… y hacer al menos algo: entregarme? ¿Qué otra cosa me queda?

»Este camino es preciso andarlo, aunque tuviera que durar demasiado tiempo, en tanto que el camino de China siga abierto. Que los gritos que debiera lanzar fuera me estrangulen, para no ser asfixiado de otro modo. Ya no avanzo seguro por la calle de mis nervios. Más valdría, sin embargo, que esto sucediera como proyecto y sólo para el único ser humano para el cual vivo y ya no quiero vivir más, si *él* cree que mantener este mutismo pone en peligro la *propia* dignidad humana, que seguir siendo testigo silencioso de hechos, no, de palabras que han apagado la memoria de la humanidad para todos los tiempos cósmicos, ya no resulta tolerable. Hay alguien sin el cual nada puede acontecer porque todo ha de acontecer para él.

»De este agotamiento ha surgido ahora una chispa, el proyecto de una obra que, si alguna vez llega a realizarse, equivaldría sin duda a una entrega. Justamente por eso hay que escribirla hasta el final. El primer acto, concebido como una introducción al conjunto, está listo y podría existir en forma independiente. ¿A quién llegaría, sin embargo? Suiza, donde nos refugiamos con nuestro pequeño y querido automóvil, no funcionaría en este caso, tal vez más tarde; queda, en todo caso, América.

»Sin embargo, pase lo que pase o deje de pasar, ahora me siento más libre.»[517]

Así nacieron *Los últimos días de la humanidad.*

Esto es lo que insinúa Kraus: los «últimos días de la humanidad» no terminan jamás, tienden a convertirse en un estado crónico en el que se puede sobrevivir tranquilamente. La guerra que Kraus describía era una erupción de la paz que recién acababa de describir; y la paz siguiente sería una erupción de aquella guerra que Kraus describía, hasta que una nueva guerra se revelara como una erupción de la paz precedente. Pero Kraus no llegaría a ver esa guerra. De ella descendería la novísima era en que vivimos, que repite el mecanismo de la vieja era y además tiende a hacer convivir la tranquilidad y la matanza, ahora ya no separadas en el tiempo sino únicamente en el espacio; y en un espacio, además, muy elástico: a veces la distancia se mide en continentes, a veces en barrios, como en Beirut.

Quien saldrá fatalmente mal librado de una lectura perspicaz de *Los últimos días de la humanidad* será Bertolt Brecht. Tenía que ocurrir desde hacía tiempo. Tras haber accedido durante décadas al suntuoso almacén de aquel texto, extrayendo de él la mayoría de los procedimientos formales que harían la fortuna de su teatro (desde el montaje a la hibridación de los niveles, de la parodia cabaretesca al empleo de los materiales brutos), Brecht se verá obligado a una confrontación directa, que lo aplasta. Kraus se abandona a la fuerza de la lengua sin medida, como un poseso, sin ningún *arriere-pensee* de pedagogía social… y alcanza extremos casi insostenibles de comicidad y horror: citaré únicamente las apariciones de la Schalek (la «*auténtica heroína de esta era gloriosa»,*[518] que hace palidecer a cualquier Mutter Courage); o las del viejo Biach (ninguna muerte tan épica como la suya, cuando jadea estrangulado por frases de diario y poco después, alrededor de su cadáver, en contrapartida, «se forman corros», V, 9); o la indomable y dulzona verborrea del folletinista Hans Müller (I, 25); o la escena de las amas de casa patrióticas (II, 18); o el desgarrado diálogo íntimo de la pareja Schwarz-Gelber (II, 33); o la exhortación al turismo pronunciada por el maestro de escuela (I, 9); o el apacible y sanguinario delirio de Francisco José (IV, 31), o el gallardo espíritu de carnicería deportiva del prusiano Von Dreckwitz (II, 14); o el delirio coral, de matadero doméstico, de la última escena del último acto. Brecht, como humanitario. En cuanto a la relación con el pasado, cabrá admitir como máximo lo que Benjamin observó con delicada ironía: «devolver la situación burguesa-capitalista a una forma pasada que nunca ha tenido: éste es el programa de Kraus».[519] Pero todo cambia entre las realidades existentes: y bastará leer una vez los «cuplés trágicos» de Francisco José (IV, 31) o la desolada sentencia sobre él (con su estupendo arranque: «Era sólo un pedante y no un tirano, sólo frío y no feroz… Era un trabajador infatigable y, entre las varias condenas a muerte, firmó también una que abatió a la

humanidad»), [520] para entender que Kraus ha sido el primero y único en sepultar sin titubeos, sin lágrimas, y con perfecto conocimiento del *daimon* de los Habsburgo, toda la gloriosa historia de aquella monarquía que «por razones de prestigio... habría debido suicidarse mucho tiempo atrás».[521] No era realmente la persona adecuada para esa operación que, en la jerga bursátil, se denomina Recuperación de Valores.

En su largo ensayo sobre Kraus, Benjamin extrae una sola cita de *Los últimos días de la humanidad*, pero decisiva: «Kraus se ha representado a sí mismo como capturado sin esperanza por el *daimon* —, en el pandemónium de la época se ha reservado el lugar más triste, rodeado por reflejos de llamas en el desierto de los hielos. Es allí donde se nos presenta, en el "último día de la humanidad", el Criticón, después de haber descrito los días precedentes.»[522] Sigue el pasaje de Kraus: «La tragedia que se compone de las escenas de la humanidad que se descompone, la he asumido personalmente, para que el Espíritu que siente piedad por las víctimas la escuche, aun cuando hubiera renunciado para siempre al contacto con un oído humano. Reciba él la nota fundamental de esta época, el eco de mi cruenta locura, que me hace corresponsable de estos rumores.»[523] Estas son las líneas en que Kraus, más lúcidamente que en cualquier otra parte de su obra, ha reconocido su contagio del mal que atacaba. No sólo la realidad se tiñe aquí de magia negra, sino que lo hace también el lenguaje que se aventura sobre esa realidad. Para entender este nexo infernal hay que arriesgarse a ir hasta aquel núcleo arcaico y demoníaco que Benjamin había sido el primero en percibir en Kraus: «El fondo oscuro del que se destaca su imagen no es la contemporaneidad sino la prehistoria o el mundo del *daimon.*»[524] Nos aproximamos así a las voces obsesivas, y a la voz-que-captura-todas-las-voces: «Su pasión por imitar el lenguaje de su prójimo es expresión de una seducción culpable, y por tanto motivo y consecuencia de aquella siempre insomne conciencia de la culpa en la que sólo el *daimon* encuentra su elemento.» [525] Finalmente, con gesto de elegante chambelán, Benjamin nos presenta la genealogía del escritor satírico: «El escritor satírico es la figura bajo cuya vestimenta la civilización ha acogido al caníbal.»[526] Palabras que resuenan con las de Canetti sobre la «sustancia asesina» en la que todos los grandes escritores satíricos comulgan. Y resuenan también con una tardía frase de Kraus, que fija en pocas palabras su obra de tenebroso exorcismo, donde no había sido previamente inmunizado contra el contagio: «Noche tras noche, desde los veintiséis años, me río cuando la materia bruta de mi tiempo se dispone a introducirse en mi forma.»[527]

El subtítulo «tragedia en cinco actos» debe entenderse fundamentalmente en su función retórica de antífrasis. De la misma manera que ninguno de los actos tienen los requisitos exigidos para ser tales, ya que cada uno de ellos duraría por lo menos una noche entera, también la palabra «tragedia» queda suspendida como una ruina neoclásica sobre la cabeza de centenares de personajes, todos inadecuados para ser trágicos. En cuanto a los diálogos entre el Criticón y el Optimista, que corresponden a la figura del coro en la tragedia griega —y tal vez ningún texto de la literatura moderna alcance la ardiente elocuencia de las escenas IV, 29, y V, 54—, no hacen más que remitir a ese recuerdo: en efecto, el Criticón es el propio Kraus, el cual somete la guerra a la prueba del fuego de la palabra, pero también una figurita vienesa junto con las demás, un excéntrico al que todos han visto crecer y ahora, detrás de una mesita, recita sus textos como un obseso. «Que digan lo que quieran... pero ¡vaya pluma!»,[528] observa su anónimo oyente vienés; y con esto el juez de la espada flameante es lijado e igualado a todas las restantes figuritas vienesas. «Ha habido épocas en las que el pensamiento causal era algo excelente, característico de un grupito de personas sagaces; hoy es coser y cantar; hoy cualquier lector de periódicos nos ofrece los fundamentos de su *Weltanschauung* y de sus reumatismos. Lo que hoy debemos conseguir soportar es la yuxtaposición de las cosas, y llevarla a su expresión es la tarea actualmente más adecuada, más sustanciosa para nosotros.» [529] Así escribirá, entre los escombros de otra guerra, uno de aquellos grandes escritores que Kraus no quería entender: Gottfried Benn. Sin embargo, precisamente en *Los últimos días*, Kraus actuaba en el sentido de esa frase: tan anticuado en algunos de sus gustos, tan suspicaz hacia lo moderno, era, sin embargo, fulminante en sacar las últimas consecuencias formales de la situación que lo rodeaba. En lugar de abandonarse al *pathos* expresionista, que quiere compensar la imposibilidad de la tragedia con la inmediatez del espasmo, Kraus ha dispuesto la única estructura teatral adecuada al caso: un teatro de la repetición y de la charla vertiginosa, donde las atrocidades se dan siempre la mano con la futilidad, en una perenne yuxtaposición del todo con todo, que no admite desarrollo, donde cualquier dirección es igualmente legítima y donde ni siquiera se concede la satisfacción de ver sobre la escena un dedo apuntado a los responsables. «*Optimista*. ¿Cree realmente que la guerra mundial ha sido decidida por un puñado de malvados? *Criticón*. No, ellos sólo han sido el instrumento del *daimon* que nos ha llevado a la ruina, y con nosotros a la civilización cristiana. Pero debemos culparnos a nosotros mismos, dado que no conseguimos aferrar al demonio que nos ha marcado.»[530] Kraus se preocupa por salvar cualquier cuestión de responsabilidad, que siempre es cómodo endosar a las maquinaciones

de alguna fuerza reaccionaria o a la malignidad intrínseca del capital. Hechos, estos últimos, que pueden ser incluso indudables, pero que aparecen secundarios respecto al «vacío abismal»[531]de la cara del ministro de Asuntos Exteriores Poldi Berchtold cuando sale, engalanado y *charmant*, en una fotografía comentada por Kraus. Es ése «el vacío en el que todos hemos caído y que nos ha engullido». [532] Por no haber querido prestar atención a estas pequeñas cosas, por haber tratado palabras semejantes como paradojas y no como sobrias verificaciones, la cultura de las Buenas Causas, con su mirada húmeda y su frente siempre pensativa, ha seguido acumulando «análisis correctos» frente a las sucesivas atrocidades del siglo, mientras una mayor consideración de la fisiognómica, de los gestos, de los tonos y de las minucias del estilo les habría ahorrado aportar una contribución tan ingente al patrimonio de estupideces de la época. Así, antes de que el nazismo existiera, incluso sólo como nombre, Kraus había escrito las cosas más precisas sobre el nazismo que jamás hayan aparecido en lengua alemana. Y no porque se hubiera informado de antemano sobre las maldades que perpetrarían entre Hitler y los grandes industriales. Le había bastado escuchar las voces y mirar las caras por las calles de veinte años antes.

Detrás de los ociosos problemas de la responsabilidad, Kraus encontraba algo mucho más angustioso: la certidumbre de la irresponsabilidad generalizada, de la imposibilidad ahora ritual de alcanzar aquella conciencia de la culpa que es el suelo mismo del acontecimiento trágico. El mundo que Kraus *repite* ante nuestros ojos es «un mundo que combate guerras de las que no se puede considerar responsable a nadie»[533]Y esto porque, nunca como en el agosto de 1914, se ha visto que, entre los muchos obvia y clamorosamente responsables, ninguno se daba cuenta de lo que estaba haciendo. «Ninguno de ellos tenía plena conciencia. ¡Austria no puede hacer nada! Se ha dejado únicamente animar por Alemania a arrastrar a Alemania a la guerra. Y Alemania ha empujado a Austria a hacer esa guerra que no quería.»[534] El vienés «no se puede hacer nada» adquiere aquí una dimensión cósmica, como los anuncios del huésped Wolf del Gersthof. En esa frase está escrita la condena más desolada, la que invierte la máxima evangélica (*Lucas*, 23,*34*). Para Kraus nadie es tan aborrecible como aquellos que no sabían lo que hacían: ahora son los primeros imperdonables. Y todo nuestro mundo, en la paz y en la guerra, en la medida en que es todo él un experimento en el que no se sabe *con qué* y *hacia qué* se experimenta (no sólo esto, sino —y lo que es peor aún— que *se niega* ignorarlo), incurre en la misma condena.

Así pues, sólo quedaba lo cómico, categoría suficientemente generosa para englobar el desfile de las catástrofes. En realidad, cuando se ha terminado la lectura de *Los últimos días*, se recuerda esto:

primero una opresión, una sensación de progresiva falta de respiración. Luego una progresiva hilaridad, a medida que se perfila la naturaleza circular y demencial de la secuencia, a medida que surgen escenas de espantosa comicidad, como aquella entre el consejero de la Corte Schwarz-Gelber y su consorte, de soltera Bardach, al final del segundo acto. Ninguno de los grandes autores teatrales del siglo XX ha concebido algo comparable. Y quizá sólo Lubitsch habría sido capaz de traducirla adecuadamente en imágenes.

Pero he dicho que esa comicidad es espantosa: en ella, detrás de los centenares de voces, cada una de ellas fijada en sus más mínimas *nuances*, resuena siempre la voz única y obligada de Kraus. Ése es el *daimon* que nos acompaña y nos azuza, cada vez, a una ineluctable y mecánica risa, que suena a rumor de hojas secas. Así, el auténtico final de *Los últimos días* sólo es para escuchar, y va más allá del texto. Lo encontramos en una grabación,[535] en la que Kraus lee la auténtica introducción a lo que ha sucedido *después* de «los últimos días de la humanidad». El título: *Publicidad para excursiones al infierno*. Se trata de un folleto de propaganda, donde se describe, sin ahorrarnos nada, un programa de visitas al campo de batalla de Verdún «al precio reducido de 117 francos». Kraus lo reprodujo íntegramente en la «Fackel», en una sola página plegable,[536] y solía leerlo públicamente. El texto se divide en dos partes principales. La primera ilustra las razones de la iniciativa turística. Con la pedantería y la meticulosidad de quien quiere demostrarnos que su oferta vale de sobra los 117 francos, el anónimo autor describe las características por las que Verdún merece entrar en el panteón de lo pintoresco. «En esta pequeña superficie, en la que más de un millón, quizá incluso un millón y medio de hombres han derramado su sangre, no hay un centímetro cuadrado de superficie que no haya sido removido por las granadas.» Esto hace de Verdún «el campo de batalla *par excellence*» y, por ello, «una imagen de la inaudita grandiosidad del terror y del horror». Pero pasemos a los detalles de la excursión y a las comodidades ofrecidas: aquí comienza una especie de salmodia que al inicio de cada versículo tiene un verbo dirigido al cliente: «*Partid* por la noche en el rápido, segunda clase, de Basilea... *Pernoctad* en un hotel de primera clase, servicio y propinas incluidos... *Desayunad* deliciosamente por la mañana... *Atravesad* las aldeas destruidas en la zona fortificada de Vaux, por los gigantescos cementerios con centenares de miles de caídos... *Visitad* el Ossuaire (osario) de Thiaumont, donde los restos de los caídos desconocidos siguen recogidos y mantenidos en depósito;.. *Visitad* la Tranchée des Baionnettes o des Ensevelis... *Rodead* el Ravin de la Mort... *Almorzad* en el mejor hotel de Verdún, con vino y café, propina incluida... *Regresad* por la tarde a través de la zona de Haudiaumont,

horriblemente devastada… *Cenad* en vuestro hotel en Metz, con vino y café, propina incluida… *Todo incluido al precio de 117 francos, con magnífico alojamiento en hoteles de primera clase.*» Kraus lee con voz solemne y persuasiva, como sacando poco a poco de un maletín los fragmentos de un muestrario de gran calidad. Sigue una página de su testo, donde la salmodia verbal es recuperada y trasmutada en una descarga de sílabas furiosas. Esa voz es lacerante, paraliza, su violencia lo arrastra todo, como un elefante en una aldea india; La frase decisiva está oculta en medio de la salmodia: «*Entended* que para esa meta valía la pena hacer esa excursión y para esa excursión valía la pena hacer la guerra mundial.»[537] Porque ésta es la máxima de nuestro mundo: «*Todo incluido.*»

LA BELLA TINIEBLA

LA MUJER sin sombra tiene fama de ser uno de los libretos más difíciles que se conoce, además de uno de los más bellos. Fama justificada. La dificultad está fundamentalmente en los presupuestos de la ópera. Imaginad un mundo poblado de sueños, figuras mentales, muertos, no natos, fantasmas, elfos, animales heráldicos. Y un paisaje que corresponda a estos seres, esmaltado, aguas negras, halcones volando dentro del perfil de los Montes Lunares. En medio de este paisaje de luz compacta, un minúsculo remolino, un cuello de embudo que introduce en un lugar abstruso, que no es más que una concentración de la llamada realidad, polvorienta y miserable: la casita del Tintorero, donde se concentra el drama. Para entender *La mujer sin sombra* es útil tener claras estas dimensiones: un mundo humano como un pequeño engarce, una exótica excepción en el interior del Mundo de los Espíritus, mundo extraño, un poco incongruente, del que el Palacio del Emperador, con su terraza y sus jardines encantados, es el último esqueje. En la casita del Tintorero se come, se bebe, se trabaja, se impreca, se duerme. En el Mundo de los Espíritus cualquier acción es mágica y su ley es la metamorfosis. La caza de día y el amor de noche son su ritmo pendular, inmutable. Y una de las partes continua en la otra: la Emperatriz es presa amorosa y el animal cazado resulta ser la Emperatriz. Todo circula alrededor de ella, «maga en su lecho mágico..., ser que provoca la metamorfosis, que sufre ella misma la metamorfosis; inencontrable para todos salvo para uno, el que tú encantas». (Estas palabras fueron escritas por Hofmannsthal entre sus apuntes pocos días después de la primera representación de *La mujer sin sombra.*)

Hofmannsthal era perfectamente consciente de las dificultades de lectura de su libreto. Así que había previsto «una introducción *al texto*» y la había confiado a Max Mell. «El público no puede acercarse a esta obra sin una preparación»; la introducción de Mell deberá «allanar el camino a la comprensión del entramado de los motivos y de los símbolos»: esto escribía Hofmannsthal a Strauss en abril de 1915. Pero la proyectada introducción de Mell nunca llegó a escribirse. Lo que nos queda, a cambio, es algo mucho más importante: una serie de apuntes, iniciada en 1916 bajo el título de *Ad me ipsum*, en la que Hofmannsthal ha trazado, a través de enigmáticas alusiones, un precioso perfil de su vida y de su obra, recorrido obligado para quien quiera acercarse a él. Ahora bien, los apuntes de *Ad me ipsum* llevan el siguiente subtítulo: «En referencia a *La mujer sin sombra* y al trabajo de Max Mell al respecto.» Fue, por consiguiente, *La*

mujer sin sombra lo que provocó este epítome de sí mismo, el único que Hofmannsthal nos ha dejado. Señal de que aquella ópera era una especie de confesión cifrada. Entenderla obligaba a recorrer todo el itinerario del autor. Y, justo al inicio de *Ad me ipsum*, encontramos la palabra más peculiar de Hofmannsthal, el salvoconducto hacia sus secretos: *preexistencia*. «Preexistencia, condición gloriosa y peligrosa.» Pero ¿qué es la preexistencia?

Hermann Bahr cuenta que, un día de abril de 1891, estaba en un café de Viena: hojeaba los diarios y las revistas, buscaba las críticas, las firmas. Y vio una firma nueva: Loris. ¡Qué extraño nombre! Podía ser el nombre de un perro faldero o de una *cocotte*. ¡Y cómo sonaba a vienés ese nombre! Leyó, predispuesto a la ironía. Y, a las dos frases sólo, palideció. «Mi alma está deslumbrada por una luz imprevista.» Era un *coup de foudre* literario. Bahr dejó la cucharilla sobre la mesa y ya no tocó su café. E inmediatamente comenzó a buscar a Loris. En la redacción de la revista le contestaron con una extraña sonrisa. Mientras tanto, Bahr intentaba adivinar: a pesar del nombre, Loris debía de ser un francés, «un psicólogo y un conductor de almas», un hombre de unos cincuenta años, que había alcanzado una perfecta madurez y elegancia, que lo había visto y entendido todo, y con suprema desenvoltura dejaba circular entre sus líneas un aire sutil de bulevar. O, si no, podía ser un vienés con largos años vividos en París, probablemente en la legación austríaca. Seguramente había estado cerca de Flaubert, de los Goncourt, de Turguéniev, y un leve perfume de la ciudad, turbio y dulce, había impregnado su prosa. Al día siguiente, Bahr estaba de nuevo sentado en el café. Loris fue a su encuentro. Tenía diecisiete años, vestía aún los pantalones cortos de los estudiantes de instituto. Bahr observó inmediatamente en él ojos reflexivos de muchacha, una ingenua coquetería, el cuerpo flexible de un paje, el nerviosismo impaciente del moderno. Inmensa era la atracción que emanaba de Loris, pero iba mezclada de algo inquietante, un soplo de otros mundos. Bahr escribió entonces palabras ominosas: «Su gran arte carece de sentimiento; en su alma no existe una parte sentimental. Vive únicamente con los nervios, con los sentidos, con el cerebro; no siente nada. No conoce la pasión, el impulso, el *pathos*. Contempla la vida y el mundo como si los viera desde un astro remoto; de la misma manera que nosotros contemplamos las plantas o las piedras.» Ésta es la aparición de Hofmannsthal en la «condición gloriosa y peligrosa» de la preexistencia.

Hofmannsthal sufrió durante toda su vida las consecuencias de un pecado original que sólo era suyo y que sólo el culpable había percibido: el pecado de haberlo entendido y visto todo, antes de haberlo vivido. Cuando el adolescente Loris separa los pesados

cortinajes de la casa paterna y aparece en las páginas del mundo, su palabra es perfectamente madura, tranquila, ponderada; el timbre punzante, o dulce, en cualquier caso justo. Un ángel con la espada de la justicia precede a este jovencito que carece de todo mérito por sus certidumbres. Es un don, y nada más. Este sortilegio que lo rodeaba fue advertido por muchos. Y hoy, si leemos las páginas de Loris, volvemos a maravillarnos, como le ocurrió a Bahr. El tiempo no las ha empañado. Al contrario, ha hecho aún más misteriosa su deslumbrante e injustificada justeza.

El escritor encontró un día, en su lenguaje privado, el nombre para designar aquel estado de privilegio, de ebriedad multiforme de omnipotencia con el que había aflorado bajo la sigla de Loris: *preexistencia*. Esta palabra tiene un significado que se abre y se cierra en él como un sello. Preexistencia es la magia de una percepción en la que todo es transparente, cualquier cosa entra en la otra: «un tejido en el que los cuernos de la luna, las constelaciones, los zarcillos y las flores, los hombres y los animales se confunden entre sí». Preexistencia es la terraza detrás de los Montes Lunares donde la Emperatriz de *La mujer sin sombra* espera que su amante vuelva de la cacería. El «nudo del corazón» de la Emperatriz es el mismo que estrecha Loris. La Emperatriz es un avatar de Hofmannsthal.

Pero algo le falta a la preexistencia: la pura fuerza de gravedad, el peso que proyecta la sombra sobre la tierra. Es demasiado fácil traspasar las formas entre sí, sin obstáculo, en la transparencia. Hay que percibir algo más: «el sentido terrible de la realidad», que «sostiene todo con dogales de hierro». Hofmannsthal se siente atraído, en determinado momento de su vida, y hasta la muerte junto al hijo suicida, por el hielo de aquellos dogales de hierro. Su mano roza el filo de la necesidad. Es ese hielo, y no sin duda el calor de lo Humano, que por otra parte conocía perfectamente, lo que lo conquista. Es ese hielo de lo necesario lo que la Emperatriz encuentra en su expedición a la caza de una sombra. Es el hielo lo que percibe cuando ha arrancado la sombra a la mujer del Tintorero pero todavía no la ha fijado a su cuerpo: momento siniestro, en el que una sombra ondea en el aire y no pertenece a nadie. En ese momento la Emperatriz descubre la contabilidad mágica que rige el mundo: cada cosa que se toma es arrancada a su lugar natural, igual que la sombra es arrancada de los pies de la mujer del Tintorero. Los sueños mudables y huidizos de la hija del Rey de los Espíritus, en la soledad de su terraza, una vez traspuestos a la polvorienta ciudad de los hombres, se convierten en el equivalente de una cadena de asesinatos. Entonces la Emperatriz se retira, renuncia. Y renuncia es el sinónimo que el gran siglo XIX había introducido para una palabra sangrienta: sacrificio.

Quisiera disuadir a los espectadores, y a los lectores, de *La mujer*

sin sombra de considerar esta ópera como usualmente se presenta: o sea como una composición a la gloria del matrimonio. De esta interpretación, que parece atender previsoramente a las *platitudes* de presentación discográfica, son en realidad responsables, en gran parte, los propios autores. Pero ¡cuántas veces los autores se han esforzado en desviar a los lectores de la verdad de sus obras! Entre éstos, Hofmannsthal es un ejemplo eminente: y lo ha conseguido tan bien que, durante muchas décadas y para muchas personas, este hombre habituado a las tinieblas y a la desesperada mudez animal pasó por un exquisito y sereno Espíritu Europeo, un poco estetizante pero siempre dispuesto a desarrollar un reflexivo discurso delante de una selecta concurrencia.

El verdadero tema de *La mujer sin sombra* es privadísimo y secreto: el paso de la preexistencia a la existencia, de una condición deslumbrante y «carente de destino» a una condición de obediencia a la invencible oscuridad del destino. Este pasaje está cifrado, en la ópera, en un proceso de gradual oscurecimiento: de los colores abigarrados, de las plumas de ave, del blanco fulgurante de la gacela, del rojo del halcón de la preexistencia, se pasa a una densa sombra que reluce. Este es el color de la orquesta de Strauss, el signo de su armonía preestablecida con Hofmannsthal. *La mujer sin sombra* es un homenaje a la bella tiniebla.

Preexistencia es una soberana inmovilidad estética, que lo absorbe todo, lo abarca todo, lo cubre todo con su esmalte. Es un mundo de la metamorfosis sin fin y sin un fin, que sólo se quiere a sí misma. Preexistencia es una felicidad unida a una maldición. Y esto es lo que Hofmannsthal intentará durante toda su vida, después de la aparición fugaz de Loris: romper ese círculo perfecto, pasar de la totalidad virgen al elemento concreto, para contemplarlo morosamente y luego, desde allí, recuperar la metamorfosis y la totalidad, pero esta vez gracias a una circulación sacrificial, ya no únicamente estética. Sólo esto quiere la Emperatriz en *La mujer sin sombra*. Príncipe en la Tierra de la Preexistencia, Hofmannsthal sintió ese dominio suyo como una culpa agudísima. Y se condenó dos veces: la primera en 1902, cuando escribió la *Carta de Lord Chandos*. Entonces las palabras se le «deshacían en la boca como hongos enmohecidos», mientras su mente percibía los chillidos de los ratones agonizantes. Hofmannsthal se condenó por segunda vez con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Desde julio de 1914 dejó de soñar. Pero pocos días antes había soñado que un tribunal de la Revolución francesa lo había sentenciado a muerte. Entre una y otra de estas dos condenas, llega la idea y la primera elaboración de *La mujer sin sombra'*, intento admirablemente fallido de salvarse, obra en la que Hofmannsthal se abandona a hacer el realismo socialista de sí

mismo, en la que amontona los símbolos con ansia de moralizador; obra positiva como los personajes positivos, edificante, llamada a una belleza involuntaria, que no es realmente la de lo Humano recuperado, sino el *pathos* de una criatura del Mundo de los Espíritus que acepta perder su transparencia. Hay que leer siempre juntos, comparando, libreto y relato, para captar los detalles que están en uno y faltan en el otro. Y, si pasamos a las últimas palabras del relato, leemos que del talismán colocado sobre el pecho de la Emperatriz «habían desaparecido las palabras de la maldición y en su lugar aparecían caracteres y versos que celebraban el misterio de la eterna cadena de las cosas terrestres».

Ahora bien, ésta es precisamente la fórmula de la preexistencia, que la Emperatriz había decidido abandonar descendiendo de la terraza detrás de los Montes Lunares. El final y el principio se juntan: la única diferencia está en el invisible elemento sacrificial, que ahora corre por las venas de la hija del Rey de los Espíritus. De ese elemento se compone su sombra.

CICATRIZ DE ESMALTE

Bois ton sang, Beaumanoire

El doctor Rónne entraba y salía de hospitales, tanatorios y literatura. Así llevaba ya algún tiempo viviendo, y se adentraba cada vez más en su primera emigración interna. Emigrado debajo de una bata, como más adelante debajo del uniforme de la Wehrmacht. El gesto inicial de Rónne fue el de disociar las dos suertes de la realidad. No era sostenible que fuera realidad lo que se presentaba como tal. Una acumulación de detritos, quizá. Material para asociar, también. Cuanto más asociaba Rónne, más crecía su disociación de todo. Una erupción silenciosa se estaba efectuando. Alrededor de su cabeza, una mínima fragancia de epilepsia.

El doctor Rónne ya había aparecido en *Ithaka*, un texto teatral que Benn publicó en 1914, impregnado de obscenidades médicas. Pero su documento de identidad indica cómo lugar y fecha de nacimiento: Bruselas, primeros meses de 1916. Benn era entonces médico de un hospital para prostitutas, vivía con su asistente en una casa requisada (once habitaciones), le permitían salir vestido de paisano, prestaba servicio durante pocas horas, ignoraba a los habitantes del lugar; y así inició, clandestinamente, con el pretexto de la guerra, una fuga mental que no se interrumpiría jamás. Es verosímil que supiera ya que «la categoría en la que se manifiesta el cosmos es la alucinación».[538] Ahora «la vida oscilaba en una esfera de silencio y extravío».[539] Extasis alucinatorio con fluctuaciones. Rónne experimenta sobre sí mismo lo que Benn formulará más adelante: «El Yo es un estado de ánimo tardío de la naturaleza y, además, fugaz.»[540] Al igual que Pameelen, otro doble emanado de los meses de Bruselas, Rónne anota en su propia ficha médica: «En este cerebro se descompone algo que desde hace cuatro siglos ha valido como Yo y con plena legitimidad; durante ese período, ha sostenido el cosmos humano en formas transmitidas de generación en generación.» [541] Una leve y siniestra euforia acompaña el proceso. Lo importante es hacer productiva y provocadora la «esquizoidad de fondo de la sustancia humana».[542] *Esquizoidad*: palabra que no se encontrará en los manuales, recién acuñada por Bleuler, pero sello de cualquier instante, oculto, disolvente. Rónne advierte su marca sobre la piel en el café o en la mesa con unos señores que hablan de frutas tropicales o en los pasillos de un hospital. ¿Qué existe? ¿Palancas, manecillas, mesitas, chalecos..., palabras convencidas, nucas plantadas como troncos..., o su delirio invisible, su trance gélido, y después ardiente?

A este tema de la prosa absoluta he dedicado varios estudios en mis ensayos. Encontré sus primeras huellas en Pascal, que habla de crear la belleza a través de la distancia, el ritmo y la entonación, «a través del retomo de las vocales y consonantes»; «el número oscilatorio de la belleza» dice una vez y: «la perfección a través del orden de las palabras».[543]

¿A qué género literario pertenece *Cerebros*? A la prosa absoluta. Pero ¿qué se entiende por «prosa absoluta»? Algo que evidentemente había brillado en Lautréamont, en Rimbaud (*Illuminations*, pero también *Une saison en enfer*), en Mallarmé (*Divagat ions*); por más que, siempre demasiado líricos, lo mordaz sólo se impone en Lautréamont y en el Rimbaud de la *Saison*. Benn, entre sus contemporáneos, citaba el caso de Carl Einstein (*Bebuquin*) y Gide (*Paludes* y nada más). Por lo demás, los surrealistas fueron incapaces de ello. Breton manifestaba desprecio por el arte y tenía demasiados alejandrinos en el oído. Para los mejores ejemplos, volverse hacia Petersburgo: Mandel'stam (*El sello egipcio* y la prosa en general); Biely (en las grandes intenciones). O, si no, una mujer solitaria, Marina Cvetaeva, cuando habla de la madre o del piano, o incluso de Pushkin. Esta es la descendencia. No tiene nada que ver con la vanguardia ni con manifiestos literarios. Al contrario, no soporta ni unas ni otros. El criterio es sólo uno, y Benn lo ha enunciado con urgencia: «Para aquel que se esfuerza en dar expresión a su parte interna, el arte no es algo pertinente a las ciencias humanas, sino algo físico como las huellas digitales.»[544]

Cerebros es el protocolo de una escritura drogada. Actúa aquí una droga endocrina, que segrega la fisiología de un médico por cuyas manos han pasado muchos cadáveres. Esa droga afloja los lazos que permitan recorrer la realidad. Aísla otros, que se muestran con irrisoria evidencia a la mente drogada y son indescifrables para otras mentes. Esto nutre el terreno movedizo de la prosa absoluta: un espacio en el que las palabras se abandonan a la fuerza de la inercia y la resistencia queda reducida al mínimo. Las imágenes se hacen guiños, los sustantivos se hibridan, y nadie sabe de qué hablan. Tampoco Rónne, quizá, lo sabe, a los pocos instantes. Amontona fragmentos de imágenes sobre los veladores de un café, entra bajo las ropas de un señor repugnante sentado en otra mesa. Un vasto sarcasmo acompaña sus percepciones, se monta sobre una onda primordial. Mientras tanto, Rónne intenta responder de manera impecable a quien le dirige la palabra, se esmera para que la descomposición que se produce en su cabeza no sea perceptible desde fuera.

La oscuridad de Rónne es la de una coacción. Damos fe, sin

reservas, a Benn cuando nos dice que *El cumpleaños* «sucede»[545]que la «escritura obedecía solamente a una coacción».[546] No se trata de esa escritura automática que los surrealistas teorizarían y practicarían torpemente. Era la irrupción de un estado crepuscular como condición media (en sentido estadístico) de la conciencia. A Rónne no le hacía falta ejercitarse, tenderse, estimularse para alcanzar ese estado. Por el contrario, necesitaba no dejarse invadir demasiado por ¿1, para seguir estrechando la mano a los colegas, saludar sobriamente a las enfermeras y pedir una cerveza. La droga corría en un sentido letárgico, abismal, como agua de un grifo que ha quedado abierto de noche.

...el lenguaje que no quiere (ni puede) otra cosa que fosforecer, brillar, arrastrar, aturdir. Se celebra a sí mismo, arrastra a lo humano a su sutil pero también poderoso organismo, se vuelve monológico, incluso monomaniaco.[547]

Avezados a todas las vanguardias y a todos los formalismos, echamos una mirada empañada sobre estas palabras, porque hemos oído otras muchas semejantes. ¿Cuántas veces se ha dicho: «Una escritura que sólo se tiene a sí misma como referencia»? Pero lo semejante también puede ser inmensamente distante. Aquel «fosforecer» que para Benn era el resultado de prolongadas estancias al otro lado del Caronte no puede convertirse en prescripción magistral. Justamente la literatura que se celebra a sí misma, y sólo a sí misma, que ha cortado cualquier amarra, depende capilarmente de esa oscuridad psíquica, de esa caverna muda en la que por momentos fosforece el estilo como un fuego fatuo. Muchos han blandido ese tirso literario, pero muy pocos eran los bacantes. Y casi todos actualmente muertos. Benn se despide de Wellershoff: «Pero yo sería feliz si hubiera conseguido comunicarle que no se trata sólo de estilo y de lenguaje, sino de problemas de sustancia.»[548]

un sacrílego azul [549]

Desde el inicio en Benn está el azul. Pero es el azul de alguien que viajó poquísimo, que conocía mal los idiomas, que soñaba como elevado placer el de leer una novela policíaca en inglés. Hasta Nietzsche, en el fondo, dio algún paseo por los alrededores de Santa Margherita. El paisaje de Benn, por el contrario, es nieve sucia, con alguna carcasa de madera que asoma. Es Berlín hacia el final de la guerra, la escena con que se enfrenta el Tolemaico, última *silhouette* de Benn, cuando sale de su peluquería. Ningún Club Mediterranée divinizado por el poeta. «Azul» es un escombro visionario que invade

todo lo que le rodea, una intensidad sin correlatos, una cortante irrupción mental. Ese azul es sacrílego, un desgarrón, una cicatriz de esmalte.

Encontró esto muy significativo y cargado de futuro: quizá ya la metáfora era un intento de fuga, una especie de visión y una falta de fidelidad.[550]

Cuando Rónne era médico en un burdel y cumplió treinta años, de los cataclismos que estaban produciéndose en él, glaciaciones y carbonífero, derivas de masas continentales, comenzó a extraer consecuencias estilísticas. Seguía disponible la metáfora, estando como la palanqueta para el ladrón, si la única posibilidad de respiro se ofrecía en un «intento de fuga», intento crónico. Y la «falta de fidelidad» sonaba como virtud exaltante para alguien, como él, oprimido por ciudadanos sinceros y veraces, suministradores de opiniones. *La conquista* y *El viaje* son variantes de un arquetipo que es estrella polar para el moderno: el paseo del esquizofrénico, introducido por Büchner en *Lenz*, salpicado de veneno metropolitano por Baudelaire, deshilachado amablemente, desesperadamente, en Walser. Pasear por una ciudad desconocida, entre belgas hostiles y acorazados detrás de su lengua, estar sentado en un café, acabar sin ninguna razón en barrios sórdidos, moverse finalmente en un invernadero... No se precisa más para ser absorbido en la metamorfosis, en el balanceo incesante de las figuras, que puede incluso aterrorizar. «Ahora se extendía lo informe, y lo espantoso estaba al acecho.»[551] Paseo y fuga coinciden a partir de ahora.

Peculiaridad de Benn: la sensación suprema de extenuación. «Sintió repentinamente una profunda extenuación y un veneno en los miembros.» [552] Mi padre sufrió siempre de cansancio, dirá la hija Nele. Es una extenuación que viene de arriba y aplasta, una mano gigantesca. La frecuencia de los verbos expresando ondulación, fluctuación, etc., es también un homenaje al manual del buen expresionista. Pero lo que da el tono de Benn es la resaca en la sangre, el vampirismo agazapado en la respiración, un cósmico boquear.

Quien ama las estrofas ama también las cata-strofes; quien es partidario de las estatuas debe serlo también de los escombros.[553]

No siempre son *bellos* los relatos de Rónne; son a veces opacos, a veces sobrecargados, a veces la imagen no se libera, o se libera demasiado, a veces son jirones de versos que permanecen atrapados en la dura ley de la prosa. Pero ¿qué importa? En todas partes, en cada línea, hay una pulsación, un martilleo en las sienes, una fiebre que seca la garganta, y no se sabe por qué. Para lo bello ya habrá tiempo más adelante, tal vez en la línea siguiente. Más adelante:

durante cuarenta años, entre enfermedades venéreas y uniformes de la Wehrmacht, en múltiples emigraciones internas, siempre con la cara de póquer. Pero todo había sido hecho posible por aquel «inaudito» año en que en Bruselas «nació Rónne, el médico, el flagelador de las cosas concretas»,[554] el año dominado por el sentimiento del alud, del vagar perdiendo pie, para siempre. Primero la catástrofe, después las estrofas.

Advirtamos que Rónne *no* es el «artista adolescente», aunque al final «descubra el arte». [555] Lo que le sucede no es un aprendizaje literario, sino un corrimiento de estratos geológicos. Asiste a algo, o más bien lo sufre, y se precipita en ello. Y, mientras cae, todavía por un instante quisiera ser también él uno de esos señores bronceados y obtusos que, en el círculo de oficiales, se toman una copa y la acompañan con un chiste. Así sería más fácil sobrevivir. La solución llegará más adelante, en una perenne «doble vida». Un día Rónne, o Benn, abrirá un consultorio médico, enfermedades venéreas y de la piel. Y escribirá algunos poemas perfectos, de seis a ocho según sus cálculos. Así son los poetas: «pequeñoburgueses, nacidos con un impulso especial, mitad por vulcanismo y mitad por apatía».[556]

Si debo ser preciso, todas mis dichas iban unidas al crimen: adulterio, borrachera, infidelidad, odio a los padres, falsedad, doble moral; y me acordaba de la frase de Hamsun: Existe solamente un amor, el robado; una de las palabras más verdaderas de la historia humana...[557]

Circula por todas partes de *Cerebros* un soplo de criminalidad que hiere el aire estancado sobre el cementerio detrás de la casa del pastor, allí donde nació Benn, como también habían nacido Nietzsche y, «como demuestran las estadísticas, más del cincuenta por ciento de los grandes hombres alemanes».[558]Está la orden cruel del padre de Benn, que prohíbe al hijo suministrar morfina a la madre en su torturada agonía, porque el dolor procede del Señor y debemos aceptarlo tal cual es; y está el nido de ratoncillos encajado en el diafragma de una muchacha ahogada entre las cañas. La mano del médico lo roza. Sin necesidad de dar un paso, Benn caía en los extremos, y su palabra se teñía de aquella magia que Nietzsche había evocado: la magia del extremo, el ojo de Venus.

basta con la verdad[559]

Desde Dinamarca, su hija Nele le había escrito con una pregunta de buena chica nórdica: ¿Dios? Benn recopiló fuerzas, y recordó haber escrito: «Dios es un mal principio estilístico»;[560] pero después añadió: «Ya el creer me sitúa fuera de Dios, o lo que es lo mismo del universo,

y afirma que yo, en general, sería algo. Pero yo no soy exactamente nada, sólo que a través de mí circula algo cuya procedencia y cuyo sentido me han aparecido siempre velados y cada día más velados.»[561] Nadie como Benn, ni siquiera Nietzsche, ha sabido herir a los alemanes. Pero, al leer estas palabras harto sencillas a una hija que quiere respuestas de papá, sólo podemos pensar en algún otro gran alemán, en Eckhart, en Hólderlin, en Nietzsche.

Benn siempre ha traspapelado las categorías en la cabeza de muchos lectores suyos. ¿Cómo se puede ser a un mismo tiempo regresivo y clásico? ¿Cómo se puede ser un alga, o una medusa, y al mismo tiempo capitel? ¿Cómo se puede obedecer a las fluctuaciones de una linfa primordial y a la vez instaurar el imperio diamantino de la forma? Es tolerable, aunque temible, seguir a Benn por uno de los dos caminos, pero ¿cómo hacerlo por los dos? Sin embargo, si no se le sigue por ambos caminos, Benn se pierde, escapa: se convierte en un bruto nostálgico de los orígenes o, si no, en lívido *defensor formarum*. Para leer a Benn, hay que ver el alga sobre el capitel, y el capitel en el alga.

Palabras, palabras..., ¡sustantivos! Basta que abran las alas y milenios caen de su vuelo.[562]

Benn leía de todo y acumulaba nombres en sus cuadernos de notas. Después los reencontraba, aislados y radiantes. Feacios, magalitos, Lerna, Astarté, Geta, también oliva (como en *El cumpleaños*) o teogonias. Para un lector de lengua neolatina es difícil entender cómo impactan estos sonidos contra los nudos de las consonantes germánicas. Pero para Benn, para sus antenas, con las que constantemente probaba las palabras, fueron casi toda la tensión vital. Si se le quitaba eso, podía llegar a pensar que había pasado la vida detrás de un mostrador vendiendo cigarrillos.

... ya una mirada somera, el simple hojear crea a veces una leve ebriedad. [563]

Quien lee la prosa de Benn, de los relatos de Rónne a la *Novela del fenotipo*, se siente golpeado por una ráfaga de esquirlas verbales, casi siempre sustantivos, y muchas veces sustantivos compuestos, híbridos inventados al instante. No son legibles en una secuencia lineal, sino que se disponen en constelación. Y entonces aparece la prosa, una prosa en gajos de naranja. En cierta ocasión Benn, consciente de que la *Novela del fenotipo* era «ampliamente incomprensible»,[564] aludió gentilmente a las circunstancias de las que surgían esas palabras.

Estaba acuartelado en Landsberg, durante la guerra, y le cayó en las manos un libro de arte: *La belleza del cuerpo femenino*, reproducciones de cuadros famosos, de todas las épocas. Benn lo hojeaba y al hojearlo nacía la prosa. «Siempre nuevos detalles, que, en caso contrario, habría debido reunir fatigosamente, anotar, y tal vez no hubiera encontrado jamás.»[565] Y ahora, en cambio, «Venus, Ariadnas, Galateas se levantan de sus cojines, debajo de los arcos, recogen frutas, velan su luto, dejan caer violetas, envían un sueño». [566] Hay palomas, perros, barcas, conchas, cisnes, lebratos, céspedes. Comienza entonces «el proceso, que dura a veces media hora».[567] Y se deposita en una página. Pero ahí está el secreto: hojear, no dejar que la mirada se detenga.

Es la divisa de un antiguo linaje francés, los Beaumanoire, que en el fondo es la divisa de todos los artistas: «Bois ton sang Beaumanoire», bebe tu sangre, Beaumanoire. Es decir, para el artista: si sufres, ayúdate; eres tu única redención y tu dios; si tienes sed, debes beber tu sangre. ¡Bebe tu sangre, Beaumanoire![568]

EL TERROR DE LAS FÁBULAS

MUCHOS recordarán un capítulo de *El hombre sin atributos* de Musil, en el que Ulrich reflexiona sobre una expresión que ha leído en un artículo deportivo: «un caballo de carreras genial». Que un caballo de carreras sea definido «genial», piensa Ulrich, significa algo que afecta a toda la historia del mundo. Y de ese hecho extrae las debidas consecuencias: en especial tomarse un año sabático en su vida de matemático..., convirtiéndose así hasta el fondo en un «hombre sin atributos». Pero intentemos trasponer al ahora la experiencia de Ulrich: con toda probabilidad hoy no tendríamos ocasión de leer la expresión «un caballo de carreras genial», sino otra. Leeríamos: «un caballo de carreras mítico». Hace pocos días, al abrir un diario, he visto un anuncio a toda página de un coche, no recuerdo cuál. Aparecía una imagen del automóvil, acompañada de estas palabras: «Nace el mito integral.» Todo esto, evidentemente, suena a normal, como les sonaba a normal a los contemporáneos de Ulrich el «caballo de carreras genial». Pero podemos preguntarnos: ¿cómo se ha llegado a esta singular normalidad? ¿Cuántos siglos y milenios de historia se ocultan detrás de la invención del periodista deportivo o del publicitario? Si nos fijamos en el uso común de las palabras, descubrimos inmediatamente que la palabra «mito» sobrevive sobre todo en dos acepciones. Por una parte, como alusión a un absoluto, a algo prodigioso más allá de lo cual no se puede llegar. Esto es en lo que piensa el publicista cuando elige la expresión «el mito integral» para glorificar el coche en cuestión. Así pues, «mítico» es aquí algo que está rodeado del aura de lo extremo. El segundo significado es completamente opuesto: estamos completamente rodeados de personas que manifiestan no creer en el «mito» de algo, que lo combaten y lo señalan al público desprecio. Aquí «mito» asume simplemente el significado de «mentira»: una mentira generalmente imaginativa, acompañada de algún *pathos*, que la mente despejada debe expulsar y derrotar. Tras la desoladora banalidad de estas dos acepciones de la palabra «mito», creo que se oculta una larga historia, cualquier cosa menos banal. Diría incluso que se abre de par en par el remolino mismo de la historia. Evidentemente, en esta rápida divagación no entraremos en este tema. Pero quisiera recordar únicamente algunos puntos de las vicisitudes que se perfilan detrás de la utilización común, inconsciente y orgullosa, de una palabra. Y, como modesta propuesta práctica, sugeriría a todos una medida de autodefensa: usar la palabra «mito» únicamente para designar las historias de los dioses y de los héroes que los antiguos definían así.

Por ello, abandonado para siempre la compañía tanto de los publicitarios como de los desmitificadores, que —entre otras cosas— muchas veces coinciden, igual que los teólogos enemigos del relato de Borges que descubren en el cielo que son la misma persona.

El escándalo por el mito, por su irrefrenable falsedad, no pertenece únicamente a los productos de desecho de la ilustración contemporánea. En Grecia lo encontramos por doquier, a partir de Jenófanes. Pero existe *un* texto en el que la argumentación contra el mito está llevada con la máxima autoridad y con la máxima fuerza. Es la *República* de Platón. Este texto irradia su luz sobre todo lo que se ha afirmado, durante siglos, en defensa o en condena del mito. Podría decirse, incluso, que lo que se ha escrito al respecto a partir de entonces no es más que una secuencia de glosas a algunas líneas de la *República*. En un célebre pasaje del libro X, Platón habla de la «antigua disidencia entre filosofía y poesía». Y poesía significa Homero. Toda la *República*, en efecto, puede ser leída como la puesta en escena de la disputa entre Platón y Homero, una disputa que no se ha cerrado jamás e incluso hoy conduce invisiblemente nuestras palabras. No se trata, sin embargo, de una disputa literaria. Homero, para los griegos, es fundamentalmente el primer teólogo, el primer depositario de la sabiduría sobre los dioses y sobre el mundo. En realidad, el ataque platónico a Homero, mucho antes del libro X, donde se trata de la función de la poesía en la ciudad, arranca en el libro II. Y aquí el discurso es teológico. Homero es acusado, con brutalidad, de haber creado «mitos falsos». Mientras que en el libro X los poetas son condenados porque practican la *mimesis*, el peligroso arte de la imitación, aquí son acusados de haber «pintado imágenes en nada semejantes a las cosas que querían retratar». Así pues, el engaño residiría en las historias divinas en sí. Pero ¿debemos creer que Platón se sentía realmente turbado por los adulterios, los estupros y los desmanes divinos? Eso significaría leerlo como si fuera un Padre de la Iglesia o como un moralista estoico. Pero Platón es por excelencia un metafísico, y metafísica es justamente su objeción a las historias míticas.

Sigámosla ahora en el pasaje decisivo. Si las historias de Homero fueran dignas de fe, ¿cuál sería entonces la naturaleza del dios? El dios sería, afirma Platón, un *góés*, un brujo, un mago capaz de mudar de aspecto a capricho, engañándonos con este su emigrar «a muchas formas». Y aquí se enuncia la interrogante metafísica: ¿debemos creer que el dios se somete a este incesante metamorfosismo o que tenga una forma «simple» y «salga» (*ekbaínei*) de sí mismo menos que cualquier otro? Aquí hemos tocado el fondo rocoso de la acusación platónica: el enemigo, Homero, no es más que el representante de un reino, el reino de la metamorfosis, y es el portador del conocimiento

de la metamorfosis. Éste es el reino enemigo para la filosofía, reino de poderes indominables, cuyos testigos —los poetas— son expulsados de la ciudad.

Si, por tanto, Platón ha condenado simultáneamente la poesía mimética y el mito homérico, que es metamórfico y epifánico, es porque la amenaza que provenía de aquellos relatos y de aquellas formas era grave e invencible. Como nadie antes, Platón ha sentido un terror vertiginoso ante la proliferación de las imágenes. El «océano inmenso de la desemejanza» rompía sus olas en todas partes alrededor de él. Si queremos acotar el terreno de la disputa con Homero, éste será entonces el terreno de la apariencia, de las imágenes, de los simulacros, de los *eídóla*. Y *eidolon*, «simulacro», será aquí la palabra discriminante, así como la idolatría fue el punto discriminante en la disputa entre judeo— cristianismo y paganismo. Ahora bien, el mito es precisamente un conocimiento del simulacro a través del simulacro. El relato mítico no sólo no se opone al «océano inmenso de la desemejanza» sino que parece exaltarlo, como si nada pudiera traspasar la barrera abigarrada del aparecer. Y es justo en el abigarramiento, en esa *poikilía* que domina en los acontecimientos de la tierra y ya reconocemos al alzar la mirada hacia los astros, llamados por Platón «los frisos (*poikílmata*) del cielo», donde se oculta el máximo peligro. El simulacro, en efecto, seduce a la imitación. Aquel que contempla el simulacro se siente tentado de convertirse en el simulacro. Y, si la rueda de los simulacros resultará abigarrada y perversa, este hombre llegará a ser —así se afirma en la *República*— no sólo poeta, sino un *góts*, un «brujo», exactamente como el dios que él canta. Es en esta palabra donde se concentra, para Platón, el enemigo, trátese del dios o del poeta.

La ciudad platónica no sólo expulsa a un cierto tipo de hombres, sino también a un cierto tipo de dioses: los dioses homéricos, precisamente. En cuanto al hombre a expulsar, Platón no lo define fundamentalmente como poeta sino como «hombre capaz de transformarse sapientemente en todo». Entiéndase de ahí que la oposición platónica, antes incluso que a un determinado uso de la palabra, se dirige a una cierta práctica de la metamorfosis. Y esta práctica se revela precisamente en la sapiencia de quien trata los simulacros transformándose en ellos. Escondida, pues, detrás de la oposición a la poesía se perfila otra, en la que se llega a abandonar el reino de la palabra y se enfrentan dos tipos antagónicos de conocimiento. Platón alude aquí al trauma, a la ruptura en la historia del conocimiento, que aparece cuando, en lugar de decir *a* se transforma en *b*, se afirma: *a* es *b*.

La primera forma, necesariamente narrativa, es aquella en la que se muestra el conocimiento allí donde encontramos unos mitos; y no

hay civilización que no incluya en sí algún conocimiento de este tipo. Por el contrario, el conocimiento predicativo (en la forma *a* es *b*) aparece muy tarde, y solamente en escasos lugares, uno de los cuales es la Grecia arcaica. Así pues, la oposición última sería ésta; por una parte, un conocimiento que hoy llamaremos algorítmico: una cadena de enunciados, de signos vinculados por el verbo ser; por otra, un conocimiento meta— mórfico, totalmente interior a la mente, en el que el conocer es un *pathos* que modifica al sujeto cognoscente, un saber que nace de la imagen, del *eidolon*, y culmina en la imagen, sin separarse nunca de ella ni admitir otro saber que le superdetermine. Un conocimiento impulsado por una fuerza inagotable, que tiene, sin embargo, la gracia de presentarse como un artificio literario: la analogía.

En este duelo mortal, cuando la forma predicativa del conocimiento se hizo hegemónica, una de sus primeras preocupaciones fue la de desarrollar una teoría del mito que desautorizara su poder cognoscitivo. El primer síntoma del terror de las fábulas fue, por tanto, la elaboración de alguna reconstrucción teórica de su origen. La función de esa labor de exorcismo era, fundamentalmente, silenciar que también el mito nacía como una teoría omnicomprensiva y autosuficiente. Al condenar a Homero, por consiguiente, lo que Platón estaba realizando era un grandioso intento de derrocar toda una forma del conocimiento. Pero observemos de cerca los peligros de la imitación: las historias míticas, por su naturaleza, seducen el alma a imitarlas, como si pertenecieran ineluctablemente a la circulación de los simulacros. Y ¿cómo se produce este proceso de imitación? Ofreceré dos ejemplos de ello, elegidos en dos extremos del abanico mítico, y fundamentalmente coincidentes. El primero lo buscaré precisamente en Homero.

Que los gestos del mito son modelos para las acciones humanas se nos demuestra por primera vez en la *Ilíada*: Aquiles mira a Príamo. Está dispuesto a devolverle el cadáver de Héctor, envuelto en lino y tendido en un lecho. Pero, antes de que el padre pueda verlo, debe transcurrir todavía la noche. Y Aquiles invita a Príamo a comer. ¿Qué argumento encontrará para mover el corazón endurecido del anciano? Aquiles comienza a hablar de los hijos de Niobe. Atravesados por las flechas de Apolo y de Artemisa, yacieron abandonados durante nueve días. Nada se movía a su alrededor, como la sangre coagulada. Niobe y todos los demás seres humanos permanecían inmóviles. Así lo quiso Zeus. «Entonces, al décimo día, fueron sepultados por los dioses, hijos de Urano.» Fue un silencioso descenso del Olimpo. Los dioses excavaron una fosa para las seis muchachas y los seis jóvenes. «Entonces Niobe se acordó de la comida, ya que estaba cansada de llorar.» Después fue transformada en roca.

Aquiles sigue hablando con Príamo: «Pues bien, también nosotros, divino anciano, pensamos en la comida.» Es posible que en otros textos, no menos antiguos y hoy perdidos, pudieran encontrarse escenas análogas. Antes de realizar un gesto, un héroe recordaba un gesto precedente, que formaba parte de una historia de los dioses. Y aquel recuerdo le daba la fuerza y la forma de actuar. Pero la *litada*, para los griegos, era el origen. Cada uno de sus versos era leído como algo dicho por primera vez. Así la ejemplaridad mítica se manifiesta de una vez por todas en esta ocasión: cuando dos desesperados, el viejo y el joven, deben persuadirse a comer. El gesto que entonces se le ocurrió a Aquiles fue el de Niobe: la que había visto a dos dioses matar a todos sus hijos y después a todos los dioses descender del cielo para sepultarlos. Primero nos matan, después nos sepultan. En esa imagen, en esa historia estaba todo lo que los dioses habían querido comunicarnos de sí mismos. Ahora había que repetir, como luego, innumerables veces más, lo repetirían otros, que acaso ni siquiera conocían su nombre, el gesto de Niobe.

El segundo ejemplo que quisiera aducir es un texto de los bosquimanos del Kalahari, recogido en 1879 por Bleek. Aquí no habla el más bello y fuerte de los aqueos, sino un miserable cazador nómada, perseguido por los negros y por los blancos, de un metro y cuarenta y cinco centímetros de altura y capaz, como toda su gente, de contar sólo hasta tres. El texto que sigue nos muestra sus relaciones con Canopus, astro eminente en la mitología de los bosquimanos: «Mi abuelo solía hablar con Canopus así que surgía el astro. Decía: "Tú me darás tu corazón, con el cual estás en la abundancia; tú tomarás mi corazón, con el que me siento desesperadamente afligido. Para que yo también pueda estar ahíto, como tú. Ya que tú pareces saciado de comida, por eso no eres pequeño. Porque yo tengo hambre. Tú me darás tu estómago, con el cual estás satisfecho. Tú tomarás mi estómago, para que también tú tengas hambre. Dame a mí también tu brazo y toma mi brazo, con el cual no mato. Porque no doy en el blanco. Tú me darás tu brazo."»

Aquiles y el bosquimano tienen, pues, un presupuesto común al actuar. Consideran que cualquier acción adquiere sentido en cuanto oculta un doble dentro de sí, una epifanía mental, una acción ejemplar que da forma al gesto de una vez por todas: una acción que puede haber ocurrido tanto en las praderas del cielo como entre las quebradas de Anatolia, pero de tal índole como para rodear con su luz cualquier otra acción semejante, para siempre.

Creo que nadie ha tenido jamás sobre el mito —como amigo y como enemigo— una lucidez comparable a la de Platón. Y creo que nadie ha practicado el mito de manera tan ambivalente. Un punto, de todos modos, permanece firme: la condena de Homero, la furiosa

repulsa expresada en el II y en el X libros de la *República*, ha sido el acontecimiento decisivo, en lo que se refiere a la comprensión del mito, en nuestra historia; o, mejor dicho, sobre todo en lo que se refiere a la incomprensión del mito. De entonces a hoy diríase que los teóricos más diversos, a distancia a veces de siglos y siglos, se han preocupado, cada cual a su manera, de obedecer al mandato platónico. Eran filólogos y teólogos, anticuarios y poetas, historiadores y arqueólogos.

Pero, antes de mencionarlos, quiero volver un momento a la ambivalencia platónica. Platón, en el *Fedón*, nos ofrece una versión opuesta a la manifestada en la *República*. Hablando de los mitos, Sócrates dice: «Es bello, en efecto, este riesgo, y ocurre con estas cosas [o sea con las fábulas mismas] que, en cierto modo, nos hechizamos a nosotros mismos.» El conocimiento mediante simulacros aparece aquí como una especie de hechizo al que la propia mente se sujeta: un encanto peligroso y bello, un riesgo que debemos aceptar porque el conocimiento que nos llega por este camino no sería accesible de otro modo.

Y volvamos ahora a la *República*. Después de la condena platónica puede decirse que el relato mítico ha sido puesto bajo tutela o, como mínimo, en libertad vigilada. Que las fábulas antiguas eran absurdas, inmorales, perversas e infantiles se ha repetido durante siglos innumerables veces; sobre todo, evidentemente, por parte cristiana, aunque también el noble alegorismo neoplatónico, que alcanza su ápice en Proclo, sirvió para debilitarlas, para volverlas devotas y obedientes a un proyecto filosófico. Y finalmente la ciencia, cuando entre los estudiosos de la antigüedad clásica aparecieron cohortes de doctos mitógrafos, siguió obedeciendo a la condena platónica, circunscribiendo con desesperada y muchas veces cómica diligencia los acontecimientos míticos a esferas impropias e inadecuadas. La obra inmensa y magistral de la mitografía, el *Lexicon* de Roscher, presenta huellas evidentes de esto. Allí encontramos probos estudiosos que se ingenian en reconducir las fábulas a fenómenos atmosféricos, a formas diversísimas de nubes y auroras y temporales. Así como ya entonces, a partir de Mannhardt, se abría paso la otra palabra contundente: fertilidad, para reconducir a ella cualquier imagen. Mientras, poco a poco, se desplegaría otra obsesión —la obsesión ritual—, siempre con el mismo fin de enjaular y ordenar la promiscuidad de los simulacros. Y, llegando a nosotros, el último e imponente intento de sistematización del mito, el de Lévi-Strauss, se nos echa encima como la obra de un Linneo de las imágenes, preocupado fundamentalmente por pensar lo que el mito *no* podía pensar, a no ser inconscientemente: esto es, innumerables variantes de la oposición cultura/naturaleza, pensamiento que, con mucha mayor fidelidad, habría que atribuir al

propio Lévi-Strauss y a toda nuestra época, dominada por la fe supersticiosa de la sociedad en sí misma.

En el ínterin, sin embargo, los simulacros míticos han seguido actuando. Pero ¿en qué forma? Ovidio definió sus *Metamorfosis* como «*carmen perpetuum*»; «encantamiento sin fin», podríamos traducir, tomando el significado originario de *carmen*. Esa obra, junto con las *Dionisíacas* de Nonno, es la última *summa* superviviente en la que los simulacros hablan en la lengua de los simulacros. Los continuadores de Ovidio, en su mayoría, no cantaron sino que pintaron.

Es instructivo establecer una comparación entre los numerosísimos comentaristas de Ovidio y sus ilustradores. Entre los comentaristas, a partir del Ovidio *moralisé* de la Edad Media y después durante siglos y siglos, es tenaz la tentativa de conducir a Ovidio a una lectura evemerista o moralizante o trivialmente narratológica. Pero observemos, por contra, a los ilustradores de Ovidio y de las fábulas griegas. En la *Atalanta* de Guido Reni o en el *Apolo y Dafne* de Bemini, en el *Eco y Narciso* de Poussin (al que el propio Bemini definió «gran fabulador») o en el *Rapto de Proserpina* de Rembrandt, en el *Rapto de Europa* de Tiziano o en el *Dédalo e Ícaro* de Saraceni, en cl *Ulises y Penélope* de Furini o en el *Zeus que pinta mariposas* de Dossi, parece que el *carmen* de Ovidio siguiera entretejiéndose indiferente a las eras y a las costumbres, como si una misma sapiencia de los simulacros se transmitiera silenciosamente de uno a otro, como si un tapiz de palabras prosiguiera sobre la tela y el mármol. De ese modo las fábulas que, al mostrarse en la palabra, habían acabado por aterrorizar, siguieron siendo contempladas clandestinamente. Cabría pensar que la cultura europea ha descubierto este honorable compromiso para asegurar su supervivencia, acogiéndolas en la esfera irresponsable del arte.

Afirma Salustio en *De los dioses y del mundo*: «Ya que al propio mundo puede llamársele mito, puesto que en él aparecen cuerpos y cosas, mientras las almas y los espíritus en él se ocultan.» Era preciso llegar al final del paganismo, a este oscuro y somero tratado neoplatónico, para que se nos ofreciera una definición del mito tan deslumbrante en su simplicidad como para eliminar cualquier otra. Así pues, cuando contemplamos a nuestro alrededor el espectáculo del mundo ya nos hallamos dentro de un mito. Por consiguiente, ahora podemos entender por qué las historias míticas, incluso cuando nos llegan fragmentadas y mutiladas, nos suenan a familiares y diferentes de todas las demás historias. Esas historias son un paisaje, son nuestro paisaje, hostiles y acogedores simulacros que nadie ha inventado, con los que seguimos encontrándonos y que sólo esperan de nosotros ser reconocidos. Así que ahora podemos confesarnos qué era, qué es ese antiguo terror que las fábulas siguen provocando. No difiere en nada

del primero de todos los terrores: el terror del mundo, el terror frente a su mudo, engañoso y dominante carácter enigmático. Terror frente a este lugar de la metamorfosis perenne, de la epifanía, que abarca fundamentalmente nuestra mente, en la que asistimos incesantemente a la contienda de los simulacros.

Ahora bien, si el mito es precisamente una secuencia de simulacros que ayudan a reconocer los simulacros, es ingenua la pretensión de interpretar el mito, cuando es el propio mito lo que nos interpreta. Actúa sobre nosotros como el simulacro de madera de la Artemisa Táurica. Orestes lo había robado del santuario. Viajó prolongadamente manteniéndolo apretado entre las manos, durante todo el tiempo en que sintió que la locura planeaba sobre su cabeza. Cierto día pensó que intentaría vivir a solas, y ocultó la estatua en un cañaveral, no lejos del Eurotas. Allí descansó el simulacro durante años. Cierto día, dos jóvenes espartanos de sangre real, Astrabaco y Alopeco, lo descubrieron por casualidad al remover las cañas. A los dos espartanos les invadió entonces la locura, porque no sabían lo que veían. Este es el poder del simulacro: que sólo cura a quien lo conoce. Para los demás es una enfermedad. Igual el mito: la fuerza que provoca el terror también es la única que puede curarlo, como sucedió con Orestes. Pero sólo si es reconocida por lo que es.

NOTA A LOS TEXTOS

SE ENCONTRARÁ a continuación la lista de los lugares donde aparecieron por primera vez los textos incluidos en este libro. (Siglas: L'E: L'Espresso; CdS: Corriere della Sera).

Monólogo fatal, en F. Nietzsche, *Ecce homo*, Adelphi, Milán, 1969.
Desde un punto vacío, en R. Bazlen, *Note senza testo*, Adelphi, Milán, 1970.

El sueño del calígrafo, en R. Walser, *Jakob von Gunten*, Adelphi, 1970.

El carácter egipcio del arte, L'E, 10-1-1971.

De la opinión, en *Adelphiana*, 1971.

Los cuarenta y nueve escalones, L'E, 4-7-1971.

Por una petite musique, L'E, 18-7-1971.

¿Respeta la naturaleza el espíritu?, L'E, 23-1-1972.

Una muralla china, en K. Kraus, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milán, 1972.

Escombros y lociones, L'E, 8-4-1973.

Conjuras del Tao, L'E, 21-10-1973.

Nota sobre los lectores de Schreber, en D. P. Schreber, *Memorie di* un *malato di nervi*, Adelphi, Milán, 1974.

Déesses entretenues, en F. Wedekind, *Mine-Haha*, Adelphi, Milán, 1975.

Los huérfanos del ePolitecnico», CdS, 5-10-1975.

Un caníbal celestial, CdS, 7-3-1976.

Brecht el censor, CdS, 21-3-1976.

El probo orgasmo, CdS, 25-4-1976.

Eminentes lunólogos, CdS, 23-5-1976.

Recuerdo de la madre con el corsé desabrochado, CdS, 18-7-1976.

Sobre los fundamentos de la botella de Coca-Cola, CdS, 31-10—1976.

La sirena Adorno, CdS, 2-12-1976.

Una epopeya de la alucinación, CdS, 13-2-1977.

Chismes de un viajante, CdS, 17-4-1977.

La tienda del mago Rockle, CdS, 8-12-1977.

Práctica de la iluminación profana, CdS, 25-3-1978.

Una decadencia que no termina jamás, CdS, 3-7-1978.

El hombre superior y la cocotte absoluta, CdS, 14-12-1978.

La ordalía de las palabras imposibles, CdS, 2-2-1979.

Escondites, CdS, 17-6-1979.

Acompañamiento a la lectura de Stirner, en M. Stirner, *L'unico e la*

sua proprieta, Adelphi, Milán, 1979.

Preludio al siglo XX, CdS, 5-2-1980.

Una tumba apócrifa, CdS, 26-9-1980.

Entre juguetes rotos, CdS, 10-10-1980.

La guerra perpetua, en K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanita, Adelphi, Milán, 1980.*

La bella tiniebla, Programa de mano del Teatro Alla Scala para *La donna senz'ombra* de Richard Strauss, 6-3-1986.

Cicatriz de esmalte, en G. Benn, *Cervelli*, Adelphi, Milán, 1986.

El terror de las fábulas, CdS, 4-11-1990.

Agradezco a Michela Acquati y Ena Marchi la preciosa ayuda que me han prestado para poner a punto este libro.

notes

Notas a pie de página

[1] Genealogía de la moral, prefacio, párr. 1.

[2] *Ecce homo*, prólogo, párr. 1.

[3] Loc. cit.

[4] Genealogía de la moral, prefacio, párr. 2.

[5] Nietzsche a C. Fuchs, 14 de diciembre de 1887.

[6] Nietzsche a C. von Gersdorff, 20 de diciembre de 1887

[7] Nietzsche a P. Gast (Heinrich Kóselitz), 20 de diciembre de 1887.

[8] Más allá del bien y del mal, 281.

[9] Nietzsche a R. von Seydlitz, 12 de febrero de 1888.

[10] Nietzsche a G. Brandes, 2 de diciembre de 1887.

[11] Nietzsche a P. Deussen, 3 de enero de 1888.

[12] Loc. cit.

[13] Nietzsche a P. Gast, 7 de abril de 1888.

[14] Nietzsche a P. Gast, 20 de abril de 1888.

[15] Nietzsche a A. Strindberg, 8 de diciembre de 1888..

[16] Nietzsche a J. Burckhardt, 6 de enero de 1889.

[17] *Fragmentos póstumos*, 1 [67], julio-agosto de 1882. Los *Fragmentos póstumos* se citan aquí indicando la fecha y la numeración establecida por la edición Colli-Montinari.

[18] La gaya ciencia, 367.

[19] M. Heidegger, *Nietzsche*, Pfullingen, 1961, vol. I, p. 480.

[20] *Ibid.*, 475.

[21] M. Heidegger, *Was heisst denken*?, Tubinga, 1954, parte segunda, *passim.*

[22] M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, 1957, pp. 150 y sig.

[23] El caso Wagner, epilogo.

[24] *Ecce homo*, prólogo, párr. 1.

[25] *Crepúsculo de los ídolos*, «Sentencias y flechas», 38.

[26] *Ibid.*, 42.

[27] La visión dionisíaco del mundo, párr. 3.

[28] *Fragmentos póstumos*, 9 [42], 1871 (para la proyectada obra *Música y tragedia)*.

[29] *Ibid., 2* [146], otoño de 1885-otoAo de 1886.

[30] *Ibid.*, 1 [36], otoño de 1885-primavera de 1886.

[31] R. Descartes, Regulae ad directionem ingenii, VIII.

[32] *Fragmentos póstumos*, 6 [184], otoño de 1880.

[33] *Ibid.*, 14 [31], primavera de 1888.

[34] *Crepúsculo de los ídolos*, «Cómo el "mundo verdadero" acabó por volverse fábula».
[35] *Fragmentos póstumos*, 7 [54], final de 1886-primavera de 1887.

[36] Nietzsche a P. Gast, 13 de noviembre de 1888.
[37] Secundum lohannem, 19, 2-3.
[38] Respectivamente en *Ecce homo*, «Porque yo soy un destino», párr. 1; y *El caso Wagner*, párr. 4.
[39] *Ecce homo*, prólogo, párr. 1.
[40] Nietzsche a F. Overbeck, 13 de noviembre de 1888.
[41] Nietzsche a P. Gast, 16 de diciembre de 1888.

[42] Más allá del bien y del mal, 40.

[43] *Humano, demasiado humano*, vol. II, «Opiniones y sentencias diversas», 360.

[44] F. Hólderlin, Anmerkungen zum Ódipus.

[45] La gaya ciencia, 374.

[46] F. Hólderlin, Frankfurter Plan para Der Tod des Empedokles.

[47] Ecce homo, «Porque soy tan sabio», párr. 1.

[48] F. Hólderlin, Grund zum Empedokles.

[49] *Ecce homo*, «Porque soy tan sabio», párr. 5.

[50] F. Hólderlin, Grund turn Empedokles.

[51] Loc. cit.

[52] *Humano, demasiado humano*, vol. II, «El viandante y su sombra», 185.

[53] *Crepúsculo de los ídolos*, «Correrías de un inactual», 36.

[54] *Ecce homo*, «Porque soy un destino», párr. 1.

[55] La gaya ciencia, 367.

[56] *Ibid.*, 371.

[57] Nietzsche a P. Gast, 13 y 18 de noviembre de 1888.

[58] Nietzsche a F. Overbeck, 13 de noviembre de 1888.

[59] Nietzsche a P. Gast, 9 de diciembre de 1888.

[60] Nietzsche a P. Gast, 16 de diciembre de 1888.

[61] Nietzsche a C. Fuchs, 27 de diciembre de 1888.

[62] Nietzsche a J. Burckhardt, 6 de enero de 1889.

[63] Loc. cit.

[64] Nietzsche a F. Avenarius, 10 de diciembre de 1888.

[65] Nietzsche a J. Burckhardt, 6 de enero de 1889.

[66] *Fragmentos póstumos*, 21 [4], otoño de 1888.

[67] *Ibid.*, 16 [89], primavera-verano de 1888.

[68] Nietzsche a J. Burckhardt, 4 de enero de 1889.

[69] 2 [132], otoño de 1885-otofto de 1886.

[70] 24 [1] 2, octubre-noviembre de 1888.

[71] P. Klossowski, *Don Juan seton Kierkegaard*, in «Acéphale», 3-4, 1937, p. 28.

[72] P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, París, 1969, pp. 319-56.

[73] *Ibid.*, pp. 345-47.

[74] Nietzsche aj. Burckhardt, 6 de enero de 1889.

[75] *Fragmentos póstumos*, 10 [95], otoño de 1887.

[76] P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, cit., p. 323.

[77] *Fragmentos póstumos*, 1 [70], julio-agosto de 1882.

[78] Nietzsche a J. Burckhardt, 6 de enero de 1889.

[79] Loc. cit.

[80] C. A. F. Bernoulli, *F. Overbeck und F. Nietzsche*, Jena, 1908, vol. II, p. 307.

[81] La gaya ciencia, 359.

[82] Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral, párr. 1.

[83] Loc. cit.

[84] Loc. cit.

[85] *Ibid.*, párr. 2.

[86] *Ibid.*, párr. 1, 2.

[87] *Ibid.*, párr. 2.

[88] Loc. cit.

[89] «Es absurdo que el punto esté vacío.»

[90] *Note senza testo*, publicado nuevamente en *Scritti*, Milán, 1984, p. 208.

[91] Ibid., p. 184.

[92] *Ibid.*, p. 181.

[93] Cfr. la sección «Lektüre», en *Der Europáer*, Ginebra, 1968.

[94] *Meine Bemühungen*, en *Grosse kleine Welt*, a cargo de Carl Seelig, Zurich, 1937, p. 198.

[95] *Robert Walser*, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo I, Frankfurt, 1977, p. 327.

[96] C. Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*, St. Gallen, 1957, p. 14.

[97] R. Máchler, *Das Leben Robert Walters*, Ginebra, 1966, p. 104.

[98] «Y se asocia al ocultado, / a los predilectos del sueño.»

[99] E. Rohde, Sardinische Sage von den Neunschldfern, en Kleine Schriften, vol. II, Tubinga, 1901, pp. 197-209.

[100] L. Massignon, *Les Nuages de Magellan et leur découverte fiar les Arabes*, París, 1962, pp. 14-15; G. de Santillana y H. von Dechend, *Hamlet's Mill*, Boston, 1969, p. 269.

[101] G. de Santillana y H. von Dechend, *op. cit.*, pp. 239, 418-19.

[102] A. Jeremías, Handbuch der altorientalischen Geisteskultur, Berlín, 1929, p. 189.

[103] M. Schneider, El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas, Barcelona, 1946, p. 186.

[104] H. Corbin, Physiologic de l'homme de lumiére dans le soufisme iranien, en AA.VV., Ombre et Lumiére, Brujas, 1961, p. 179.

[105] L. Massignon, *op. cit.*, p. 14.

[106] Charbry, *Josaphaz, Set Dormant und Petit Piet*, Heilbronn, 1879. Fuentes cristianas e islámicas para la leyenda de los Siete Durmientes en M. Huber, *Die Wanderlegende von den Siebenschláfern*, Leipzig, 1910; I. Guidi, *Testi orientali inediti sopra i Sette Dormienti in Efeso*, en *Racolta di scritti*, vol. 1. Roma, 1945, pp. 61-198.

[107] L. Massignon, Les «Sept Dor manís». Apocalypse de l'Islam y Le cuite li- turgique et populaire des Sept Dormants Martyrs d'Éphese, en Opera Afinara, Beirut, 1963, tomo III, pp. 104-19 y 119-81.

[108] L. Massignon, Les temps dans la pensée islamique, en Opera Minora, cit., tomo II, p. 607.

[109] R. Walser, *Minotauros*, en *Maskerade*, Ginebra, 1968, p. 199.

[110] H. Güntert, *Calypso*, Halle, 1919, pp. 170-72.

[111] R. Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, Munich, 1910, vol. II, pp. 390-91.

[112] R. Máchler, *op. cit.*, p. 107.

[113] M. Brod, *Streitbares Leben*, Munich, 1960, pp. 393-94.

[114] F. Kafka, *Briefe*, Frankfurt, 1958, p. 75.

[115] R. Musil, Literarische Chronik, en Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, Hamburgo, 1955, p. 687.

[116] E. Canetti, *Der andere Prozess*, Munich, 1969, p. 86.

[117] *Das Kind (III)*, en *Poetenleben*, Ginebra, 1967, p. 406.

[118] *Theodor*, en *Festzug*, Ginebra, 1966, pp. 307-33.

[119] T. Izutsu, The Key Philosophical Concepts in Sufism and Taoism, Tokio, 1966, pp. 11-13.

[120] H. von Hofmannsthal, *Ein Brief*, en *Das erzahlerische Werk*, Frankfurt, 1969, p. 110.

[121] Die Glosse, en Maskerade, cit., p. 296.

[122] R. Maehler, *op. cit.*, p. 47.

[123] Contraportada de la edición italiana de *L'assiitente*, Turin, 1961.

[124] . «En principio era la Prensa / y después apareció el Mundo», de la «opereta mágica» *Literatur oder Man wird dock da sehn* (1921), en *Bramen*, Munich, 1967, p. 56.

[125] «Die Fackel», 167, 26 de octubre de 1904, p. 9.

[126] K. Kraus, *In dieter grossen Zeit* (1914), en *Weltgericht*, Munich, 1965, p. 13.

[127] G. W. Leibniz, Drole de pensée touchant une nouvelle sorte de Representations, en Politische Schrijten, vol. I, Darmstadt, 1931.

[128] K. Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, publicado por segunda vez en *Beim Wort genommen*, Munich, 1955, p. 134.

[129] Este criterio también se ha seguido en la traducción al castellano. (N. del T.)

[130] Pro domo et mundo, también publicado por segunda vez en Beim Wort genommen, cit., p. 236.

[131] Ibid., p. 279.

[132] *Ibid.*, p. 285.

[133] *Ibid.*, p. 293.

[134] Heine und die Folgen (1910), en Untergang der Welt dutch schwarze Magie, Munich, 1960, p. 205.

[135] K. Kraus, *Pro domo et mundo*, cit., p. 238.

[136] Sprüche und Widersprüche, cit., p. 122.

[137] Pro domo et mundo, cit., p. 284.

[138] Sprüche und Widersprüche, cit., p. 121.

[139] *Die Sprache*, Munich, 1954, p. 381.

[140] Der sterbende Mensch, en Worte in Versen, Munich, 1959, p. 59.

[141] K. Kraus, *An meinen Drucker*, en *Worte* in *Versen*, cit., p. 463.

[142] K. Kraus, Herbstzeitlose (1915), en Untergang der Well durch schwarze Magie, cit., p. 413.

[143] K. Kraus, *Die Sprache*, cit., p. 341.

[144] Todas las citas de los presocráticos se refieren a Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 11.ª edic., Berlín, 1964.

[145] F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, «Cómo el "mundo verdadero" acabó por volverse fábula».

[146] K. Kraus, *Warum die Fackel nicht encheint*, en «Dic Fackeb», 890-905, final julio de 1934, p. 24.

[147] L. Bloy, *Exégése des lieux communs* (1902), París, 1953, p. 11.

[148] K. Kraus, *Die Sprache*, cit., p. 438.

[149] L. Bloy, Exégése des lieux communs (Nouvelle Serie, 1913), París, 1953, p. 333.

[150] K. Kraus, Warum die Fackel nicht erscheint, cit., p. 9.

[151] Este poema, titulado Ueber die Bedeutung des zehnzeiliges Gedichtes in der 888, Nummer der Fackel, fue publicado por primera vez en el volumen Stimmen über Karl Kraus, Viena, 1934, pp. 11-12.

[152]Die dritte Walpurgisnacht, Munich, 1952, p. 9.

[153] *Ibid.*, p. 123.

[154] Loc. cit.

[155] *Ibid.*, p. 121.

[156] W. Benjamin, *Karl Kraus*, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo I, Frankfurt, 1977, p. 344.

[157] K. Kraus, Die dritte Walpurgisnacht, cit., p. 20.

[158] Sprüche und Widersprüche, cit., p. 70.

[159] Die Sprache, cit., p. 227.

[160] Die dritte Walpurgisnacht, cit., p. 280.

[161] R. Scheu, *Karl Kraus*, Viena, 1909, pp. 4-5.

[162] R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburgo, 1952, p. 32.

[163] «Die Fackel», 1, abril de 1899, p. 1.

[164] *Ibid.*, p. 7.

[165] «Die Fackel», 232-233, octubre de 1907, p. 43. «He buscado durante mucho tiempo el modo de hacerme insoportable a mis contemporáneos»: así escribía Léon Bloy —junto con Kierkegaard el punto de referencia más esencial si se considera la relación de Kraus con la nueva sociedad— en el primer número de «Le Pal», marzo de

1885, revista de breve vida que constituye uno de los significativos precedentes de la «Fackel». Por otra parte, tanto Bloy como Kraus se decían inspirados en una misma revista, «La Lanterne» de Henri Rochefort (1868-1869).

[166] K. Kraus, *Nach zwanzig Jahren*, en *Worte in Versen*, Munich, 1959, p. 253.

[167] W. Benjamin, *Karl Kraus*, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo I, Frankfurt, 1977, p. 334.

[168] P. Schick, *Karl Kraus*, Reinbeck, 1965, p. 28

[169] «An der schónen blauen Donau» era una revista quincenal de literatura y música, en la que Hofmannsthal publicó con el seudónimo de Loris Melikov y Schnitzler con el de Anatol.

[170] K. Kraus, *Sprüche und Widersprüche* (1909), en *Beim Wort genommen*, Munich, 1945, p. 144.

[171] Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, Munich, 1953, p. 7.

[172] *Ibid.*, p. 241.

[173] P. de Mendelssohn, S. *Fischer und sein Verlag*, Frankfurt, 1970, p. 195.

[174] *Zur Ueberwindung des Naturalismus* es el título del ensayo de Bahr al que el jovencísimo Kraus replicó con el artículo *Zur Ueberwindung des Hermann Bahr*, en «Die Gesellschaft», 5, mayo de 1893, pp. 627-36.

[175] «Pero pensar por nosotros en Austria en una superación del naturalismo sería cortante ironía, una cómica paradoja. *No tener ya* el naturalismo que *todavía no tenemos* equivaldría a desembarazarse de algo que no se posee»: así escribía Kraus a este respecto, en una crítica al *Gestern* de Hofmannsthal, en «Die Gesellschaft», 6, junio de 1892, p. 800.

[176] P. de Mendelssohn, op. *cit.*, p. 195.

[177] K. Kraus, *Die demolirte Literatur*, Viena, 1897, p. 37.

[178] A. Schnitzler, Die Frage an das Schhicksal, en Anatol (1892).

[179] H. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Munich, 1964, p. 51.

[180] «*Glatte Worte, bunte Bilder, / Halbes, heimliches Empfinden, / Agonien, Episoden...*», de la *Einleitung* de Hofmannsthal al *Anatol* de Schnitzler. La cita siguiente está sacada de una crítica, también sobre *Anatol*, escrita en 1892, que Hofmannsthal no publicó nunca y que, recuperada entre sus papeles, apareció después en «Die Neue Rundschau», 4, 1971, pp. 795-97. Dicha crítica concluye con un párrafo que demuestra la perfecta conciencia del síndrome vienés que tuvo Hofmannsthal desde el principio: «En medio del parloteo nervioso de las figuritas, emerge de la sombra el carácter meduseo de la vida: lo que tiene de insensato, de enigmático, de solitario, el sordo

y muerto no entenderse entre quienes aman; la oscura conciencia, como de una ausencia cometida; el presagio auroral de infinitos huidos, de maravillas sofocadas, disipadas; y las muchas cosas que sobre almas demasiado delicadas caen como rocío y herrumbre.»

[181] H. Broch, *op. cit.*, p. 20.

[182] H. Kohn, Karl Kraus. Arthur Schnitzler. Otto Weininger, Tubinga, 1962, p. 14.

[183] Esta frase fue citada por primera vez por Benjamin en su ensayo sobre Kraus, pero no aparece en los escritos de Brecht. Werner Kraft supone que fue dicha en una conversación.

[184] K. Kraus, *Der Fall Riehl* (1906), en *Sittlichkeit und Kriminalitát*, Munich (1963), p. 228.

[185] **K**. Kraus, *Nachts* (1918), en *Beim Wort genommen*, cit., p. 341.

[186] **K**. Kraus, Heine und die Folgen (1910), en Untergang der Welt durch schwane Magie, Munich, 1960, p. 191.

[187] A. Loos, *Ornament und Verbrechen* (1908), en *Sdmtliche Schriften*, vol. I, Viena, 1962, p. 283.

[188] Th. W. Adorno, Rückblickend auf den Surrealismus, en Noten zur Lite- ratur, Frankfurt, 1958, p. 160.

[189] K. Kraus, *Heine und die Folgen*, cit., p. 191.

[190] H. Broch, Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches, en Dichten un Erhennen, Zurich, 1955, p. 297.

[191] K. Kraus, Nachwort zu Heine und die Folgen (1911), en Untergang der Welt..., cit., p. 217.

[192] K. Kraus, Heine und die Folge, cit., p. 188.

[193] Ibid., p. 200.

[194] Sir T. Browne, Hydriotaphia, nota e, in fine.

[195] KRAUS-WlTTGENSTEIN: A la relación entre las obras de ambos ha aludido E. Heller en «Wittgenstein und Nietzsche», en Die Reise der Kunst ins Innere, Frankfurt, 1966, pp. 233-63; temas reasumidos y profundizados por W. Kraft en Ludwig Wittgenstein und Karl Kraus, de Rebellen des Geistes, Stuttgart, 1968, pp. 102-34; después por J. Bouveresse, La parole malheureuse, París, 1971, pp. 18 y sig., 32 y sig. Wittgenstein sentía una inmensa admiración por Kraus: cuando decidió confiar a Ludwig von Ficker, director de la revista «Der Brenner», la suma de cien mil coronas para distribuirla entre escritores en dificultades -y luego fueron elegidos Trakl, Rilke, la Lasker-Schüler y algunos más—, Wittgenstein especificó que su decisión había sido tomada «a partir de las palabras que Kraus ha escrito sobre usted en la “Fackel”; y a partir de las palabras que usted ha escrito sobre Kraus»: cfr. L. Wittgenstein, Briefe an Ludwig von Ficker, Salzburgo, 1969, p. 12; el primer editor al que Wittgenstein ofreció el Tractatus fue Jahoda, editor de la «Fackel»; y cuando éste lo

rechazó escribió a Paul Engelmann: «Me gustaría mucho saber qué piensa de esto Kraus.» Sobre éstos y otros detalles: P. Engelmann, Letters from Ludwig Wittgenstein with a Memoir, Oxford, 1967, pp. 122-32. Es curioso anotar que Kraus había polemizado violentamente con el padre de Wittgenstein, Karl, notable articulista de economía en la «Neue Freie Presse», en los primeros años de la «Fackel»: cfr. 65, p. 16; 67, pp. 12-16; 71, pp. 11-12. KRAUS-SCHOENBERG: Schoenberg escribió para Kraus esta dedicatoria, en un ejemplar de la Harmonielehre: «He aprendido de usted más de lo debido si se quiere permanecer autónomo»; el texto aparece en la respuesta de Schoenberg a la Rundfrage über Karl Kraus, Innsbruck, 1917, p. 21. En la «Fackel», 272-273, p. 34, Kraus acoge una carta de desafío de Schoenberg a un crítico; en el número 300, p. 9, reproduce una página de la partitura manuscrita del Buch der hangenden Garten de Schoenberg en el número 374, pp. 24-25, defiende a Schoenberg después de un concierto que había escandalizado. Una comparación Kraus-Schoenberg fue establecida, ya en 1934, por Ernst Krenek, en «23», la revista musical dirigida por Willi Reich y hecha a partir del modelo de la «Fackel», en un texto después reeditado, junto con otros dos sobre Kraus, en Zur Sprache gebracht, Munich, 1958, pp. 172-174, 224-39. Krenek ilustra claramente que la concepción del lenguaje en Kraus valía también como punto de referencia para la praxis musical de los compositores de la Escuela de Viena; mientras, por otra parte, Kraus permaneció siempre ajeno a esas músicas. KRAUS-FREUD: la burlona hostilidad al psicoanálisis que se revela en los aforismos de Kraus tiene precedentes fácticos de cierto interés: en la «Fackel», 191, p. 8, se publica una crítica positiva de Otto Soyka a las Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie de Freud, eñ tiempos (1905) en que el psicoanálisis está todavía en el lazareto; cuando estalla la pelea con Fliess sobre la prioridad en la teoría de la bisexualidad originaria, Freud escribe a Kraus, en enero de 1906, una carta que comienza con estas palabras: «La parcial coincidencia de sus concepciones y aspiraciones con las mías debe de haber sido la causa por la que he podido encontrar mi nombre repetidamente citado en la "Fackel".» Kraus tomará partido por Freud en la disputa, cfr. 210, pp. 26-27. En 1908, en el apogeo del ataque contra Harden, Kraus citará una carta de apoyo que Freud le había enviado en la época del caso Hervay (1904): «Un lector, que no siempre consigue ser su defensor, se congratula con usted por la penetración, por el coraje y por la capacidad de reconocer lo grande en lo pequeño que revela su artículo sobre el caso Hervay» («Die Fackel», 257-258, p. 40). KRAUS-LOOS: único entre los grandes vieneses del lenguaje, Loos fue siempre gran amigo de Kraus; junto con el adorable e incorregible Peter Altenberg, formaban una tríada de seres heterogéneos, unidos por un inmenso

aprecio recíproco. desde el comienzo de la «Fackel», Kraus habla en favor de Loos, cfr. 29 (1900), p. 19; en el primer volumen de aforismos y en Heine und die Folgen las afinidades sustanciales y de intenciones entre los dos aparecen claramente afirmadas, y a ellas siguen refiriéndose en los años posteriores. En 1930, Kraus le dedicó el volumen de las Zeitstrophen con estas palabras: «A Adolf Loos, pura contraimagen del mundo aquí representado»; finalmente fue Kraus quien pronunció el discurso en la tumba de Loos, que fue publicado en el célebre número 888 de la «Fackel», el más breve, que contenía únicamente, además de las tres páginas del discurso, el estupendo último poema de Kraus, alusión a su silencio ante el nazismo: «*Man frage nicht, was all die Zeit ich machte.*» En cuanto a Loos, había saludado a Kraus, en la *Rundfrage über Karl Kraus*, publicada por Ficker en Innsbruck en 1917, con palabras de genérico énfasis, pero expresivas de su absoluta confianza en el amigo: «Está en el umbral de una época nueva e indica el camino a una humanidad que se ha alejado tanto de Dios como de la naturaleza.»

[196] L. Spitzer, Das synthetische und das symbolische Neutralpronomen im Franzosischen, en Stilstudien, Munich, 1961, vol. I, p. 202.

[197] K. Kraus, *Es* (1921), en *Die Sprache*, Munich, 1954, p.77.

[198] G. Benn, Nietzsche — nach fünfzig Jahren, en Gesámmelte Werke, vol, I, Wiesbaden, 1962, p. 492.

[199] K. Kraus, *Die chinesische Mauer* (1909), Munich, 1964, p. 279.

[200] K. Kraus, Maximilian Harden (1907), en Die chinesische Mauer, cit., p. 56.

[201] K. Kraus, *Der Lowenkopf* (1913), en *Untergang der Welt...*, cit., pp. 186-87.

[202] K. Kraus, *Girardi* (1908), en *Die chinesische Mauer*, cit., p. 138.

[203] K. Kraus, *Pro domo et mundo* (1912), en *Beim Wort genommen* cit. p. 238.

[204] M. Blanchot, *L'entretien infini*, París, 1969, p. 229.

[205] Jean Paul, Vorschule der Aesthetik, párr. 45.

[206] K. Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, cit., p. 161.

[207] K. Kraus, *Meine Wiener Vorlesung*, en «Die Fackel», 303-304, mayo de 1910, p. 37.

[208] K. Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, cit., p. 117.

[209] Estas palabras, a entender en sentido geomántico, del general a quien el emperador Huang-ti confió la realización de la Gran Muralla, aparecen referidas por Sseu-Ma Ts'ien, *Shih-chi*, cap. 88. Sobre Meng Tien: J. J. L. Duyvendak, *De grate chínese muur*. Leiden, 1953, pp. 15, 33-34; O. F. von Móllendorff, *Die Grosse Mauer von*

China, en «Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft», XXXV, 1881, pp. 92-97.

[210] E. Canetti, Warum ich nicht wie Karl Kraus schreibe, en Fiinfiehn Autoren suchen sich selbst, a cargo de Uwe Schultz, Munich, 1967, p. 135.

[211] Referido por S. von Radecki en *Wie ich glaube*, Colonia, 1953, pp. 23-24.

[212] E. Canetti, *op. cit.*, p. 136.

[213] Kraus, *Druckfehler* (1920), en *Die Sprache*, cit., pp. 52-53.

[214] K. Kraus, *Pro domo et mundo*, cit., p. 279.

[215] K. Kraus, *Nachts*, cit., p. 433.

[216] K. Kraus, *Rechenschaftsbericht*, en «Die Fackel», 795-799, diciembre de 1928, p. 3.

[217] A. Loos, *Ornament und Verbrechen*, cit., p. 277.

[218] K. Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, cit., p. 45.

[219] *Ibid.*, p. 26.

[220] Th. W. Adorno, Sittlichkeit und Kriminalitdt, en Noten zur Literatur III, Frankfurt, 1965, p. 77.

[221] K. Kraus, Sprüche und Widersprüche, cit., p. 44-45.

[222] W. Benjamin, Karl Kraus, cit, p. 352.

[223] Ibid., p. 178.

[224] É. Faure, *Histoire de l'art*, París, 1924, vol. IV, p. 336.

[225] K. Kraus, *Prozess Veith* (1908), en *Die chinesische Mauer*, cit., pp. 13-14.

[226] K. Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, cit., p. 48.

[227] F. Nietzsche, Más allá del bien y del mal, párr. 75.

[228] K. Kraus, *Die chinesische Mauer*, cit., pp. 280-81.

[229] *Ibid.*, p. 283.

[230] *Ibid.*, p. 284.

[231] K. Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, cit., p. 71.

[232] K. Kraus, *Die chinesische Mauer*, cit., pp. 286-87, 289.

[233] K. Kraus, *Nachts*, cit., p. 427.

[234] «Du bliebst am Ursprung. Ursprung ist das Ziel», en Der sterbende Mensch, de Worte in Versen, Munich, 1959, p. 59.

[235] Gilbert y Sullivan, *Patience*, en *Treasury of Gilbert and Sullivan*, a cargo de M. Green, Nueva York, 1961, p. 225. Traducido en pálida prosa: «Sé elocuente al elogiar aquellos antiguos días tan estúpidos hace tanto tiempo desvanecidos, y convéncete, si puedes, de que el reinado de la buena Reina Ana fue la época más gloriosa de la Cultura. Naturalmente detestarás todo lo fresco y nuevo, tachándolo de tosco y mezquino, porque el Arte se ha detenido en la cultivada corte de la emperatriz Josefina... ¡Después deberá excitar tu lánguido *spleen* una pasión sentimental por una especie vegetal, la adhesión platónica por una turgente patata nueva o una no-demasiado francesa

alubia francesa!»

[236] Ibid., p. 226. «¿De qué te sirve desear los Campos Elíseos cuando sabes que no puedes tenerlos, y que, si los tuvieras, no harías más que cederlos en alquiler?»

[237] K. Kraus, Nachts, cit., p. 328.

[238] K. Kraus, Pro domo et mundo, cit., p. 291.

[239] «Ich bin nur einer der Epigonen / die in dem alten Haus der Sprache wohnen», en K. Kraus, Bekenntnis, de Worte in Versen, cit., p. 79.

[240] W. Benjamin, Karl Kraus, cit., p. 179.

[241] K. Kraus, Perversitat (1903), en Sittlichkeit und Kriminalitat, cit., p. 302.

[242] K. Kraus, Nestroy und die Nachwelt (1912), en Untergang der Welt..., cit., p. 226.

[243] K. Kraus, *Pro domo et mundo*, cit., p. 297.

[244] W. Benjamin, *Einbahnstraise* (1928), en *Gesammelte Werke*, vol. IV, tomo I, Frankfurt, 1972, p. 138.

[245] W. Benjamin, *Karl Kraus*, cit., p. 345.

[246] Esas lecturas fueron más de setecientas; se dieron, entre 1910 y 1936, sobre todo en Viena, pero también en varias ciudades alemanas y checoeslovacas; así como también en París y, dos veces, en Trieste. Tenían lugar casi siempre en teatros normales: Kraus leía obras propias o de otros escritores que le gustaban: en los últimos años recitaba, siempre en solitario y delante de una mesita, operetas enteras de Offenbach y dramas de Shakespeare. Una lista completa de tales lecturas aparece en O. Kerry, *Karl-Kraus-Bibliographie*, Munich, 1970, pp. 78-83.

[247] E. Canetti, Warum ich nicht wit Karl Kraus schreibe, cit., p. 129.

[248] «Porque la cosa inasible e inolvidable —inolvidable para quienquiera que la haya vivido, y siguiera viviendo durante trescientos años— era que esta ley ardía: irradiaba, quemaba y aniquilaba, ibid., p. 130.

[249] Ibid., p. 138.

[250] W. Benjamín, *Einbahnstrasse*, cit., p. 121.

[251] K. Kraus, *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare*, en «Die Fackel», 885-887, diciembre de 1932, p. 46.

[252] K. Kraus, *Todesfurcht*, en *Worte in Versen*, cit,, pp. 375-76, w. 31-32.

[253] «Dock hangen in blutig gespürter Verkettung / an meiner Gestalt die vielen Gestalten, / die du zu bewahren mir vorbehalten, / und in dem schmerzbeseligten Bund / unzdhlige Stimmen an meiner Mund», en Bange Stunde, de Worte in Versen, cit., p. 329.

[254] H. Kann, Erinnerungen an Karl Kraus, en «National-

Zeitung», 23 de abril de 1944, suplemento dominical.

[255] W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, en *Gesammelte Schriften*, vol. I, tomo I, Frankfurt, 1978, p. 139.

[256] W. Benjamin, *Karl Kraus*, cit., p. 180.

[257] «Gebannt steh'ich auf diesem Fleck / und kann nicht zurück und kann nicht weg», en Bange Stunde, da Worte in Versen, cit., p. 238.

[258] W. Benjamin, Ueber das mimetische Vermógen, en Gesammelte Schrij- ten, vol. II, tomo I, cit., p. 210.

[259] K. Kraus, In dieser grossen Zeit (1914), en Weltgericht, Munich, 1965, p. 9.

[260] Loc. cit.

[261] K. Kraus, Apokalypse (1908), en Untergang der Welt..., cit., p. 11.

[262] K. Kraus, *Girardi*, cit., p. 137.

[263] Fórmula de Robert de Montesquiou, en *Les Chauves-souris*, París (1892), p. 31.

[264] K. Kraus, *Maximilian Harden*, cit., pp. 60-61.

[265] K. Kraus, *Die Einacter*, en «Die Fackel», 1, p. 25. La historia y el carácter de la incompatibilidad Kraus/Hofmannsthal son una cuestión muy compleja, sobre la que es útil reflexionar. Una descripción de sus relaciones se encuentra en Arntzen, *Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal*, en «Sprache im technischcn Zeitalter», 26, 1968, pp. 147-63.

[266] K Kraus, *Maximilian Harden. Ein Nachruf*, en «Die Fackel», 242-243, enero de 1908, p. 24.

[267] . Kraus, *Aus der Branche* (1911), en *Literatur und Lüge* Munich, 1958, p. 69.

[268] K. Kraus, *Literatur oder Man wird doch da sehn* (1921), en *Dramen*, Munich, 1967, p. 13.

[269] *Der Láchler*, en «Die Fackel», 557-560, enero de 1921, p. 17. La actitud de Kraus hacia los escritores vanguardistas de lengua alemana sólo pasó a ser mordaz con la guerra y sobre todo después. En realidad, hoy se ve claramente cómo la guerra, salvo escasas excepciones, o mató a esos escritores o les perdonó la vida para revelar su banalidad hasta entonces camuflada. Pero, en lo que se refiere a Kraus, hay que recordar que, antes de 1911, había publicado en la «Fackel» textos de Jacob van Hoddis y Albert Ehrenstein. Respecto a Else Lasker-Schüler y Georg Trakl, la gran admiración de Kraus no cambió jamás.

[270] Th. W. Adorno, *Minima moralia*, Frankfurt, 1951, p. 272.

[271] W. Benjamin, *Karl Kraus*, cit, p. 167.

[272] K Kraus, *Wehr und Wucher* (1917), en *Weltgericht*, cit., p 148,

[273] Cita referida en la «Fackel», 852-856, mayo de 1931, p. 60.

[274] W. Benjamin, *Einbahnstrasse*, cit., p. 121.

[275] K Kraus, *Die chinesische Mauer*, cit, p. 290.

[276] Kraus, *Pro domo et mundo*, cit., p. 284.

[277] El episodio lo narra Kurt Wolff en *Autoren / Bücher / Abenteuer*, Berlín, 1969, pp. 86-87, y dio origen al ensayo de K. Kraus *Schündung der Pandora*, en *Die Sprache*, cit., pp. 54-59.

[278] M. Granet, Quelques particularités de la langue et de la pernee chinoi

- ses, en Études sociologiques sur la Chine, París, 1953, p. 146, nota.

[279] M. Granet, *La pensée chinoise*, París, 1934, p. 329.

[280] M. Granet, Danses et légendes de la Chine ancienne, París

, 1959 vol. II, p. 593.

[281] W. Benjamin, Über den Be griff der Geschichíe, en Gesammelte Schrif- ten

[282] K. Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Munich, 1957, p. 681.

[283] *Ibid.*, p. 9.

[284] *Ibid.*, p. 10.

[285] «Wie leer ist es hier / an meiner Stelle. / Verían alies Streben. / Nichts bleibt von mir / ais die Quelle, / die sie nicht angegeben», en Grabschrift, de Worte in Versen, cit., p. 516.

[286] K. Kraus, *In dieser grossen Zeit*, cit., p. 11.

[287] M. Brod, *Streit bares Leben*, Munich, 1960, p. 154.

[288] K. Kraus, Pro domo et mundo, cit, p. 274.

[289] K. Kraus, In dieser grossen Zeit, cit, p. 11.

[290] David Hilberts Gesammelte Abhandlungen, Berlín, 1935, vol. Ill, p. 163.

[291] G. Goblot, *Les parents de Karl Kraus*, en «Études Germaniques», V, 1, 1950, p. 47.

[292] K. Kraus, Grimassen líber Kultur und Bühne (1908), en Die chinesische Mauer, cit., pp. 149-50; retomado parcialmente en Sprüche und Widersprilche, cit., p. 98.

[293] Th. W. Adorno, Hoffmanns Erzahlungen in Offenbachs Motiven, en Moments musicaux, Frankfurt, 1964, p. 47.

[294] K. Kraus, «*Offenbach-Renaissance*», en «Die Fackel», 757-758, abril de 1927, p. 47.

[295] K. Kraus, Die letzten Tage der Menschheit, cit., p. 9.

[296] K. Kraus, *Vorwort* (para la *Créale*), en «Die Fackel», 916, noviembre de 1935, p. 6.

[297] K. Kraus, «*Offenbach-Renaissance*». cit., p. 46.

[298] W. Benjamin, *Karl Kraus liest Offenbach*, en *Gesammelte Werke*, vol. IV, tomo I, cit., p. 517.

[299] «Die hat nach jenem Duft gerochen / womit Eras meinen Traum geseg- net», en Frauenlob, de Worte in Versen, cit., p. 497.

[300] K. Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, cit., p. 97.

[301] K. Kraus, *Frauenlob*, en *Worte in Versen*, cit., p. 497.

[302] K. Kraus, *Ñachis*, cit., p. 338.

[303] *Ibid.*, p. 452

[304] (Las notas con asterisco son de 1991.) Así se lee en la página 138, nota 25, del ensayo de Cases, *Benn defendido contra uno de sus adoradores*, aparecido en los «quaderni piacentini», 50, julio de 1973. Pero el lector tenaz buscaría inútilmente esas dos palabras en el volumen *II boom di Rosee Hiño*, Turin, 1990, en el que Cases ha vuelto a imprimir (por lo demás íntegramente) su ensayo. ¿Es posible que mi transformación en mujer haya perdido mientras tanto su contenido *crítico*?

A modo de aclaración de la precedente alusión al Vietnam, diré que se refiere a la nota 20 del ensayo de Cases, que aquí transcribo: «Para evitar equívocos, visto que aquí se habla siempre irónicamente del Tao, diré que siento el máximo respeto por la sabiduría oriental. Pero me interesa, así como la indudable ausencia en Oriente de la estructura cerrada del yo occidental (cfr. el excelente libro de Erich Wulf, *Psychiatric und Klassenkampf* Frankfurt, 1972), sólo como componente esencial de las grandes capacidades de lucha demostrada por el pueblo vietnamita, además de la Revolución china. En este sentido *ex oriente lux*. Pero sólo en este sentido, ya que la luz no puede llegar sin duda al hombre occidental, que sólo puede liberarse de la maldición del yo burgués a través de la revolución, de lecturas místicas o prácticas zen.»

[305] D. P. Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* nebst Nachtra- gcn und einem Anhang über die Frage: «Unter welchen Voraussetzungen darf cine für geisteskrank erachtete Person gegen ihren erklarten Willen in eincr Hei- lanstalt festgehalten werden?», Leipzig, 1903.

[306] D. P. Schreber, *Memoirs of my Nervous Illness*, a cargo, y con dos ensayos, de I. Macalpine y R. A. Hunter, Londres, 1955, p. 369; E. Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Munich, 1973, p. 154.

[307] C. Pelman, comentario a Dr. Jur. Daniel Paul Streber

[sic], *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, en «Allgemeine Zeitschrift fur Psychiatric», LX, 1903, p. 657.

[308] Loc. cit.

[309] *Ibid.*, p. 658.

[310] *Ibid.*, p. 659.

[311] R. Pfeiffer, comentario a D. P. Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, en «Deutsche Zeitschrift fur Nervenheilkunde»,

XXVII, 1904, pp. 352-53.

[312] C. G. Jung, Ueber die Psychologie der Dementia praecox (1907), en Gesammelte Werke, vol. III, Olten-Friburgo, 1971, passim.

[313] Ibid., p. 3.

[314] Ibid., p. 4.

[315] S. Freud, Weitere Bemerkungen über die Abwehrneuropsychosen (1896) en Gesammelte Werke, vol. I, Frankfurt, 1952, p. 392.

[316] Ibid., p. 395.

[317] C. G. Jung, Deber die Psychologie der Dementia praecox (1907), cit., p. 41.

[318] Loc. cit.

[319] M. Schur, *Sigmund Freud. Leben und Sterben*, Frankfurt, 1973, p. 307.

[320] J. Honegger, *Ueber paranoide Wahnbildung*, en «Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen», II, 1910, pp. 734-35.

[321] S. Freud, Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides) (1911), en Studie- nausgabe, vol. VII, Frankfurt, 1973', p. 167.

[322] Loc. cit.

[323] *Ibid.*, p. 169.

[324] *Ibid.*, p. 181.

[325] *Ibid.*, p. 182.

[326] *Ibid.*, p. 183.

[327] *Ibid.*, p. 186.

[328] Loc. cit.

[329] *Ibid.*, p. 189.

[330] Ibid., p. 200.

[331] Ibid., p. 201.

[332] *Ibid.*, p. 203.

[333] C. G. Jung, *Der Inhalt der Psychose* (1908-1914), en *Gesammelte Werke*, vol. III., cit., p. 207.

[334] Ibid., p. 206.

[335] S. Spielrein, *Ueber den psychologischen Inhalt eines Falles von Schizophrenic (Dementia praecox)*, en «Jahrbuch fur psychoanalytische und psychopathologische Forschungen», III, 1911, pp. 396-97.

[336] E. Bleuler, recensión de Freud, Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides), en «Zentralblatt für Psychoanalyse», II, 1912, p. 346.

[337] S. Freud, Zur Einführung des Narzissmus (1914), en Gesammelte Werke, vol. X, Frankfurt, 1963, pp. 137-70; Mitteilung

eines der psychoanalytis- chen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia (1915), en Studienaus- gabe, vol. VII, cit., pp. 205-16; Deber einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualitat (1922), en Studienausgabe, vol. VII, cit., pp. 217-28; Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert (1923), en Studienausgabe, vol. VII, cit., pp. 283-319.

[338] W. Benjamin, Bücher von Geisteskranken, en Gesammelte Schriften, vol. IV, tomo II, Frankfurt, 1972, p. 616.

[339] *Ibid.*, p. 617.

[340] *Ibid.*, p. 618.

[341] Estas indicaciones están sacadas de una carta personal de Elias Canetti, a quien agradezco que me haya permitido citarla.

[342] E. Canetti, Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972, cit., p. 155.

[343] E. Canetti, *Der Fall Sachreber I/II*, en *Masse und Macht*, Hatnburgp, 1960, p. 501.

[344] *Ibid.*, p. 502.

[345] *Ibid.*, p. 508.

[346] *Ibid.*, p. 510.

[347] *Ibid.*, p. 515.

[348] *Ibid.*, p. 516.

[349] *Ibid.*, p. 515.

[350] *Ibid.*, p. 518.

[351] *Ibid.*, p. 521.

[352] Loc. cit.

[353] *Ibid.*, p. 533.

[354] W. J. Spring, *Observations on World Destruction Fantasies*, en «Psychoanalytic Quarterly», VIII, 1939, pp. 48-56; R. P. Knight, *The Relationship of Latent Homosexuality to the Mechanism of Paranoid Delusions*, en «Bulletin of the Menninger Clinic», IV, 1940, pp. 149-59.

[355] M. Klein. Notes on Some Schizoid Mechanisms, en M. Klein, P. Heimann, S. Isaacs,J. Rivtere, Development in Psycho-Analysis, Londres, 1952,p. 317.

[356] *Ibid.*, p. 318.

[357] *Ibid.*, p. 320.

[358] M. Katan, *Schreber's Delusion of the End of the World*, en «Psychoanalytic Quarterly», XVIII, 1949, pp. 60-66; *Schreber's Hallucinations about the 'Little Men'*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XXXI, 1950, pp. 32-35; *Further Remarks about Schreber's Hallucinations*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XXXIII, 1952, pp. 429-32; *Schreber's Prepsychotic Phase*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XXXIV, 1953, pp, 43-51; *The Importance of the Non-Psychotic Part of the Personality* in *Schizophrenia*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XXXV,

1954, pp. 119-28.

[359] M. Katan, *Schreber's Hereafter*, en «The Psychoanalytic Study of the Child», XIV, 1959, pp. 314-82.

[360] A. C. Carr, *Observations on Paranoia and their Relationship to the Schreber Case*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XLIV, 1963, pp. 195-200; R. Waelder, *The Structure of Paranoid Ideas*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XXXII, 1951, pp. 167-77; J. Nydes, *Schreber, Parricide, and Paranoid-Masochism*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XLIV, 1963, pp. 208-12; P. M. Kitay, *Introduction* y *Summary* del *Symposium on 'Reinterpretations of the Schreber Case: Freud's Theory of Paranoia'*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XLIV, 1963, pp. 191-94 y 222-23; R. B. White, *The Mother-Conflict in Schreber's Psychosis*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XLII, 1961, pp. 55-73; *The Schreber Case Reconsidered in the Light of Psychosocial Concepts*, en «International Journal of Psycho- Analysis», XLIV, 1963, pp. 213-21; H. F. Searles, «Sexual Processes in Schizophrenia», in *Collected Papers on Schizophrenia and Related Subjects*, Londres, 1965, pp. 429-42.

[361] R. Stoller, *Faits et hypotheses: un examen du concept freudien de bise- xualité*, en «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 7, primavera de 1973, pp. 135-55.

[362] D. P. Schreber, Memoirs of my Nervous Illness, cit.

[363] J. Lacan, D'une question préliminaire a tout traitement possible de la psy chose, en Écrits, París, 1966, pp. 544-47.

[364] D. P. Schreber, *Memoirs of my Nervous Illness*, cit., pp. 381 y sig.

[365] W. G. Niederland, *Three Notes on the Schreber Case*, en «Psychoanalytic Quarterly», XX, 1951, pp. 579-91; *River Symbolism, Part I*, en «Psychoanalytic Quarterly», XXV, 1956, pp. 469-504; *River Symbolism, Part II*, en «Psychoanalytic Quarterly», XXVI, 1957, pp. 50-75; *Schreber: Father and Son*, en «Psychoanalytic Quartely», XXVIII, 1959, pp. 151-69; *The 'Miracled-up' World of Schreber's Childhood*, en «The Psychoanalytic Study of the Child», XIV, 1959, pp. 383-413; *Schreber's Father*, en «Journal of the American Psychoanalytic Association», VIII, 1960, pp. 492-99; *Further Data and Memorabilia Pertaining to the Schreber Case*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XLIV, 1963, pp. 201-07; F. Baumeyer, *New Insights into the Life and Psychosis of Schreber*, en «International Journal of Psycho-Analysis», XXXIII, 1952, p. 262; *Der Fall Schreber*, en «Psyche», IX, 1955, pp. 513-36 (publicado de nuevo en *Denkwilrdigkeiten eines Nervenkranken*: véase a continuación la nota 2 de la página 192); *Noch ein Nachtrag zu Freuds Arbeit Uber Schreber*, en «Zeitschrift fur psychosomatische Medizin und Psychoanalyse», XVI, 1970, pp. 243-45 (publicado de nuevo en *Denkwilrdigkeiten eines Nervenkranken*, cit).

[366] A. Ritter, Schreber. Das Bildungssystem eines Antes, Erfurt, 1936.

[367] *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, a cargo de P. Heiligenthal y R. Volk, con dos artículos de F. Baumeyer y un glosario de la «lengua fundamental», Wiesbaden, 1973, pp. 341-66.

[368] J. Lacan, *op. cit.*, pp. 582-83.

[369] *Une étude: la remarquable famille Schreber*, en «Scilicet», 4, 1973, pp. 287-321 (sin mención del autor).

[370] M. Schatzman, *Soul Murder*, Nueva York, 1973.

[371] W. G. Niederland, *Schreber and Flechsig*, en «Journal of the American Psychoanalytic Association», XVI, 1968, pp. 740-48.

[372] J. Lacan, *op. cit.*, p. 531.

[373] Loc. cit.

[374] S. Freud, Psychoanalytische Bemerkungen…, cit., pp. 199-200.

[375] J. Lacan, op. cit., p. 544.

[376] Ibid., p. 577.

[377] G. Rosolato, Paranoia et Seine Primitive y Repites pour la psychose, en Essais sur le symbolique, París, 1969, pp. 199-241 y 315-34; O. Mannoni, Clefs pour l'imaginaire, París, 1969, pp. 75-79; M. Mannoni, Le psychiatre, son 'fou' et la psychoanalyse, París, 1970, pp. 165-85, 229-31, y Education impossible, París, 1973, pp. 21-32, 48-49 y passim.

[378] D. P. Schreber, Denkwürdigkeiten tiñes Nervenkranken, a cargo y con un ensayo de S. M. Weber, Frankfurt, 1973.

[379] G. Deleuze y F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, París, 1972, p. 66.

[380] S. Freud, Psychoanalytische Bemerkuneen… cit., p. 179.

[381] G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 67.

[382] A. Wilden, Critique of Phallocentrism: Daniel Paul Schreber on Women's Liberation, en System and Structure, Londres, 1972, pp. 278-301.

[383] *Ibid.*, p. 296.

[384] *Ibid.*, p. 295.

[385] *Ibid.*, p. 298.

[386] *Ibid.*, p. 301.

[387] Entre 1974 (cuando esta nota fue escrita) y hoy han aparecido muchas publicaciones sobre Schreber. Pero todas prosiguen en algún tramo por algunas de las pistas que ya habían sido señaladas. Es obligatorio, sin embargo, mencionar un libro que ofrece una impresionante cantidad de datos nuevos sobre Schreber y su familia: Han Israels, *Schreber: Father and Son*, versión mecanografiada: Amsterdam, 1981; versión traducida del inglés: *Schreber, pire et fits*, París, 1986.

[388] En el momento en que escribía estas líneas. Hoy son casi

cincuenta, pero todo sigue igual. Hay cosas que no se aprenden (y muchas veces son las más importantes).

[389] Hoy cuesta creerlo.

[390] F. A. Lange, *Geschichte des Materialismus*, Iserlohn, 1866, p. 292; la opinión aparece después arraigada, así leeremos; «*El único*, libro famoso, o, para ser más exactos, de mala fama», en W. Ed. Biermann, Anarcchismus *und Kommunimus*, Leipzig, 1906, p. 52.

[391] I gruppi anarchici degli Stati Uniti e Copera di Max Stirner, Módena, 1901, pp. 31-32.

[392] Carta a M. Hildebrand del 22 de octubre de 1889, en *Marx Engels Werke = MEW*, Berlín, 1956 sigs., vol. XXXVII, p. 293.

[393] Documentos del Landesarchiv de Bautzen, indicaciones en B. Andréas y H W. Mónke, Neue Daten zur «Deutschen Ideologic», en «Archiv für Sozialgeschichte», VIII, 1968, pp. 18-19.

[394] *MEW*, vol. XXVII, pp. 11-13.

[395] *MEW*, vol. Ill, p. 168.

[396] Citado en W. Bolin, *Ludwig Feuerbach*, Stuttgart, 1891, p. 106.

[397] Loc. cit.

[398] Ausgewahlte Briefe von und an Ludwig Feuerbach, Leipzig, 1904, vol.

[399] Briefwechsel und Tagebuchblatter aus den Jahren 1825-1880, Berlin. 1886, vol. I, pp. 379, 381-82, 386.

[400] Ibid., p. 429.

[401] *Der Einzige und sein Eigentum*, Stuttgart, 1972, pp. 153 y 159.

[402] Marx-Engels, *La ideología alemana, MEW*, vol. Ill, p. 17.

[403] Hoy en *Werke*, vol. IV, Frankfurt, 1975, pp. 69-80.

[404] En forma de panfleto: *Die letzten Philosophen*, Darmstat, 1845, después en *Sozialistische Aufsätze 1841-1847*, Berlín, 1921, pp. 188-206.

[405] En los «Norddeutsche Blatter» de marzo de 1845; pero el voluntarioso Szeliga, blanco predilecto de Marx y Engels, y también de Stirner, intentaría incorporar algo de Stirner en un panfleto del año siguiente, donde en la conclusión afirma que «demuestra una gran falta de claridad señalar al egoísmo como el enemigo de la reforma universal; es, por el contrario, su precursor, su dura escuela», en *Die Universalreform und der Egoismus*, Charlottenburg, 1846, p. 27.

[406] *Recensenten Stirners*, reeditado después por MacKay en los *Kleinere Schriften*, Berlín, 1914[2], pp. 343-96.

[407] Die philosophischen Reaktionare, después en los Kleinere Schriften, cit., pp. 401-15.

[408] *Berlin*, Frankfurt, 1846, vol. II, p. 116.

[409] *Aus einem Tagebuch*, Leipzig, 1854, p. 133.

[410] *MEW*, vol. XXXVI, p. 39.

[411] *Marx und der «wahre» Sozialismus*, en «Die Neue Zeit», XII, 2, 1895, p. 217.

[412] Carta a Max Hildebrand del 22 de octubre de 1889, en *MEW*, vol. XXXVII, p. 293.

[413] Ludwig Feuerbach und der Anfang der deutschen Philosophic [1888], en MEW, vol. XXI, p. 271.

[414] Die Auflosung des Einzigen dutch den Menschen, en «Die Epigonen», IV, 1847, pp. 189-251.

[415] Die Auflosung des Einzigen dutch den Menschen, en «Die Epigonen», IV, 1847, pp. 189-251.

[416] Der Atheismus und seine Geschichte in Abendlande, Stuttgart-Berlín, 1923, vol. IV, p. 216.

[417] *Moderne Sophisten*, reeditado en «Die Epigonen», V, 1848, p. 279.

[418] *Ibid.*, p. 277.

[419] *Ibid.*, p. 280.

[420] Loc. cit.

[421] *Ibid.*, p. 281.

[422] Loc. cit.

[423] *Ibid.*, p. 286.

[424] *Ibid.*, p. 287.

[425] *Ibid.*, p. 300.

[426] *Ibid.*, p. 309.

[427] *Ibid.*, p. 311.

[428] Die philoiophüchen Reaktionáre, cit., p. 412.

[429] En «Die Epigonen», IV, 1847, p. 152.

[430] Ibid., p. 153.

[431] Ibid., p. 154.

[432] Loc. cit.

[433] Ibid., p. 156.

[434] Loc. cit.

[435] «Todas las publicaciones, hasta las más insignificantes, que aparecían en Berlín y en las demás prefecturas y capitales de la filosofía alemana, y en las que se mencionaba el nombre de Hegel, eran encargadas y a la vuelta de pocos días eran leídas y releídas hasta tal punto que las páginas se cubrían de manchas y de agujeros y acababan por desencuadernarse», en A. I. Herzen, My Past and Thoughts, traducción de C. Garnett, Londres, 1968, vol. II, p, 398.

[436] Sobre la aparición de Stirner en Rusia: en primer lugar los recuerdos de Annenkov, *La importante década 1838-1848*; y abundantes referencias en: T. G. Masaryk, *The Spirit of Russia*, Londres, 1919; P. Scheibert, *Von Bakunin zu Lenin*, Leiden, 1956; M. Malia, *Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism*, Harvard, 1961; A.

Walicki, *Un'utopia conservatrice*, Turin, 1973.

[437] *Philosophic des Unbewussten*, Berlín, 1869, pp. 611-12.

[438] Geschichte des Materialismus, cit., p. 292.

[439] K. Joel, *Philosophenwege*, Berlín, 1901, p. 229.

[440] *Max Stirner. Sein Leben und sein Werk*, Berlín, 1898: enriquecida después en las siguientes ediciones: Treptow, 1910, y Charlottenburg, 1914.

[441] Se pueden encontrar algunos útiles añadidos y correcciones a los datos de Mackay en varias contribuciones del volumen *Max Stirner*, estudios y documentos recogidos por D. Dettmeiyer, Lausanne, 1979.

[442] *Die Ideologic der anonymen Gesellschaft*, Colonia, 1966, pp. 510-600.

[443] *Ibid.*, p. 351.

[444] *Ibid.*, p. 495.

[445] Loc. cit.

[446] K. Mühsam, *Der Leidensweg Erich Mühsams*, Zurich-Paris, 1935, pp. 13-31.

[447] Soñaba con que Ascona se convirtiera en «un lugar de reunión de personas que, por la constitución de su individualidad, son inadecuadas para llegar a ser jamás miembros útiles de la sociedad humana capitalista», en E. Mühsam, *Ascona*, Locarno, 1905, p. 57.

[448] *Beitrage zur Biographie des B. Traven*, Berlín, 1977.

[449] Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen, Munich, 1928, pp. 169-80.

[450] Die Frage an den Einzelnen, Berlín, 1936, pp. 9-27.

[451] Pensando, naturalmente, en L’étre et le néant, en Existentialism, Marxism and Anarchism, Londres, 1949, p. 24

[452] *Nihilismus und Existenz*, en «Die Neue Rundschau», 1947, pp. 58-62.

[453] *L’Home révolté*, Paris, 1951, pp. 84-88.

[454] Aux sources de I’existentialisme: Max Stirner, Paris, 1954.

[455] Max Stirner: the Nihilistic Egoist, Oxford, 1971.

[456] *Stirner’sche Ideen in einem paranoischen Wahnsystem*, en «Archiv fur Psychiatric und Nervenkrankheiten», 36, Berlin, 1903, pp. 793-818.

[457] Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins, Zurich, 1942.

[458] Reeditado, junto con otros escritos suyos breves, en *Die kriminelle Psychose*

, Munich, 1978, pp. 119-77.

[459] *Ibid.*, p. 169.

[460] *Ibid.*, p. 176.

[461] / gruppi anarchici degli Stati Uniti e Topera di Marx

Stirner, cit,

[462] *L'anarchia*, Turin, 1907, pp. 7-69.

[463] Carta a Cesare Berti del 3 de noviembre de 1911 desde la cárcel de Forli, en Opera omnia, vol. IV, Florencia, 1952, p. 258.

[464] Opera omnia, vol. VI, Florencia, 1953, p. 331.

[465] Ibid., vol. XIV, Florencia, 1954, p. 194.

[466] Il fascismo, Roma, 1940, vol. II, p. 240.

[467] Ibid., p. 255.

[468] *Ibid.*, p. 269.

[469] *Ibid.*, p. 270.

[470] *Ibid.*, p. 17.

[471] Introducción a L'Internazionale ebraica, *I «protocolli» dei «savi anzíani» di Sion*, Roma, 1937, pp. XIX-XX; ésta es la versión levemente variada y modificada —y el nombre de Stirner forma parte de las modificaciones— de otra lista de los grandes conjurados del Judaismo, propuesta por Evola pocos meses antes: Marx, Heine, Borne, Freud, Nordau, Lombroso, Reinach, Durkheim, Einstein, Zamenhof, Offenbach, Sullivan —pensando, evidentemente, en el *Mibada como* documento de la infiltración judía-, Schonberg, Stravinsky, Wassermann, Dóblin; en Julius Evola, *Tre aspetti del problema ebraica*, Roma, 1936, pp. 38-39.

[472] Cronache di filosofía italiana, Barí, 1959, p. 166.

[473] Por ejemplo D. Koigen, Zur Vorgeschichte des modemen philosophischen Sozialismus in Deutschland, Berna, 1901.

[474] *From Hegel to Marx*, Londres, 1936, p. 165.

[475] Roma, 1977, pp. XI-LXXXVIII.

[476] *Ibid.*, p. XXIV.

[477] *Bibliographic de l'anarchie*, París-Bruselas, 1897, pp. 35-36.

[478] Anarchismus und Sozialismus, Berlín, 1894, pp. 17-26.

[479] *Der Anarchismus*, Berlín, 1900, pp. 246-66.

[480] En *Berlín*, cit., vol. II, p. 125.

[481] Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande cit vol IV DO

201-207.

[482] *Ex Captivitate Salus*, Colonia, 1950, pp. 80-82,

[483] Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande, cit., vol. IV, p. 215.

[484] *Ibid.*, p. 210.

[485] E. Canetti, *Der Neue Karl Kraus*, en *Das Gewissen der Worte*, Munich, [1974], p. 238 (trad. cast, en *La conciencia de las palabras*, Madrid, 1982).

[486] *Ibid.*, p. 239.

[487] W. Benjamin, *Karl Kraus*, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo I, Frankfurt, 1977, p. 354.

[488] E. Canetti, *Die Fackel im Ohr*, Munich, 1980, p. 84.

[489] Loc. cit.

[490] E. Canetti, *Der Neue Karl Kraus*, cit., p. 234.

[491] E. Canetti, *Die Fackel im Ohr*, cit., p. 84.

[492] K. Kraus. *Pro domo et mundo* (1912), en *Beim Wort genommen*, Munich, 1955, pp. 294-95.

[493] K. Kraus. *Pro domo et mundo*, cit., p. 297.

[494] K Kraus. Die letzten Tage der Menschheit, Munich, 1957, p. 726 (trad, cast. Los últimos días de la humanidad, Barcelona, 1991).

[495] *Ibid.*, p. 679.

[496] K. Kraus, *Nachts* (1918), en *Beim Wort genommen*, cit., p. 435.

[497] W. Benjamin, *Erfahrung und Armut, en Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo I, cit., p. 214.

[498] Loc. cit.

[499] K Kraus. Die letzten Tage der Menschheit, cit., p. 643.

[500] E. Jünger, *In Stahlgewittern* (1920), en *Werke*, Stuttgart, s.f., vol. I, p.11.

[501] E.Jünger, Die Totale Mobilmachung(193O),en Werke,cit., vol. V,p. 133.

[502] Ibid., pp. 125-26.

[503] Ibid., p. 130.

[504] Loc. cit.

[505] Ibid., p. 132.

[506] E. Canetti, *Der Neue Karl Kraus*, cit., p. 237.

[507] E. Canetti, *Masse und Machi*, Hamburgo, 1971^2, pp. 80-81.

[508] L. Liegler, *Karl Kraus und sein Werk*, Viena, 1920, pp. 57-58. Este libro es el primer e insuperado monumento de la apologética krausiana.

[509] K. Kraus, Die letzten Tage der Menschheit, cit., p. 659.

[510] K. Kraus, Erfahrung, en «Die Fackel», 381-383, septiembre de 1913, p. 43.

[511] K. Kraus, Die letzten Tage der Menschheit, cit., p. 9.

[512] Chuang-tzu, III, 2.

[513] Pronunciado el 19 de noviembre en Viena e impreso como único texto del número 404 de la «Fackel», 5 de diciembre de 1914.

[514] K. Kraus, *In dieser grossen Zeit*, en *Weltgericht*, Munich, [1965], p. 9.

[515] W. Benjamin, *Karl Kraus*, cit., p. 338.

[516] E. Canetti, *Der Neue Karl Kraus*, cit., p. 237.

[517] K. Kraus, *Brieje an Sidonie Nádherny von Borutin*, Munich, 1974, vol. I, pp. 179-80.

[518] K. Kraus, *Notizen*, en «Die Fackel», 423-425, mayo de 1916, p. 18.

[519] W. Benjamin, *Karl Kraus*, cit., p. 363.
[520] K Kraus, Die letzten Tage der Menschheit, cit., p. 501.
[521] *Ibid.*, p. 497.
[522] W. Benjamin, *Karl Kraus*, cit., p. 350.
[523] K. Kraus, Die letzten Tage der Menschheit, cit., p. 681.
[524] W. Benjamin, *Karl Kraus*, cit., p. 345.
[525] *Ibid.*, pp. 347-48.
[526] *Ibid.*, p. 355.
[527] K. Kraus, *Kriegssegen*, en «Die Fackel», 706-711, diciembre de 1925, p. 29.
[528] K. Kraus, Die letzten Tage der Menschheit, cit., p. 385.
[529] G. Benn, *Roman des Phánotyp*, en *Gesammelte Werke*, vol. II, Wiesbaden, 1962, p. 161.
[530] K. Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, cit., pp. 495-96.
[531] *Ibid.*, p. 412.
[532] *Loc. cit.*
[533] *Ibid.*, p. 413.
[534] *Ibid.*, p. 409.
[535] Reklamefahrten zur Hollé, en el disco Karl Kraus liest aus eigenen Schríften, Lebendiges Wort, LW 17.
[536] Reklamefahrten zur Hollé, en «Die Fackel», 577-582, noviembre de 1921, p. 97.
[537] Ibid., p. 98.
[538] G. Benn, *Epilog und lyrisches Ich*, en *GW*, IV, p. 8. Todos los fragmentos citados son de Gottfried Benn. *GW» Gesammelte Werke*, a cargo de D. We- llershoff, vol. I-IV, Wiesbaden, 1958-1961.
[539] *Loc. cit.*
[540] *Zur Problematik des Dichterischen*, en GW, I, p. 78.
[541] *Lebensweg eines Intellektualisten*, en GJV, IV, p. 38.
[542] Carta del 27 de octubre de 1940, en *Briefe an F.W. Oelze 1932-1945*, Wiesbaden, 1977, p. 246.
[543] *Doppelleben*, en *GW*, IV, p. 132.
[544] *Mein Name ist Monroe*, en *GW*, I, p. 401.
[545] Carta del 11 de abril de 1942, en Briefe an F.W. Oelze 79J2-/945, cit., p. 311.
[546] Carta a Wellershoff del 22 de noviembre de 1950, en *Ausgewählte Briefe*, Wiesbaden, 1957, p. 202.
[547] *Ibid.*, p. 203.
[548] *Ibid.*, pp. 204-205.
[549] Englúches Café, en GW, III. p. 29.
[550] Der Geburtstag, en GW, II, p. 49.
[551] Die Reise, en GW, II, p. 33.
[552] Die Insel, en GW, p. 46.
[553] Drei alte Manner, en GIF, II, p. 411.

[554] Lebensweg eines Intellektualisten, cit., p. 30.

[555] Ibid., p. 37.

[556] Probleme der Lyrik, en GW, I, p. 515.

[557] Die Stimme hinter dem Vorhang, en GW, II, p. 432.

[558] *Zuch und Zukunft*, en *GW*, I, p. 457.

[559] *Lebensweg eines Intellektualisten*, cit., p. 44.

[560] Epilog und lyrisches Ich, cit., p. 11.

[561] Carta a Nele Soerensen del 24 de agosto de 1949, en N. P. Soerensen, Mein Vater Gottfried Benn, Wiesbaden, 1984, p. 97.

[562] Epilog und lyrisches Ich, cit., p. 13.

[563] Doppelleben, cit., p. 133.

[564] Ibid., p. 132.

[565] *Ibid.*, p. 133.

[566] *Roman des Phánotyp*, en *GW*, II, p. 171.

[567] *Doppelleben*, cit., p. 133.

[568] *Totenrede filr Klabund*, en *GW*, I, pp. 407-408.